UNIVERSITÉ DE PARIS -- FACULTÉ DES LETTRES

LE THÉATRE CHINOIS MODERNE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT ÈS-LETTRES

(Doctorat d'Etat)

PRÉSENTÉE PAR

Mien TCHENG

PARIS

LES PRESSES MODERNES

IMPRIMERIE

45, Rue de Maubeuge, 45

1929

Thèse Paris

LE THÉATRE CHINOIS MODERNE

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543731_0031

UNIVERSITÉ DE PARIS -- FACULTÉ DES LETTRES

LE THÉATRE CHINOIS MODERNE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT ÈS-LETTRES

(Doctorat d'Etat)

PRÉSENTÉE PAR

Mien TCHENG

PARIS

LES PRESSES MODERNES

IMPRIMERIE

45, Rue de Maubeuge, 45

1929

X 20134

A LA MÉMOIRE DE MON PÈRE

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

LE THÉATRE CHINOIS MODERNE

AVANT-PROPOS

Nous appelons « théâtre chinois moderne » le théâtre qui date de 1853 jusqu'à nos jours. Nous le distinguons du « théâtre ancien », ou théâtre des Yuan (de 1280 à 1368), que les savants français connaissent bien. Ce trésor littéraire, en effet, a été révélé au monde occidental par Prémare, Stanislas Julien, Abel Rémusat et surtout Bazin aîné, avec son célèbre « Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre composées sous les empereurs mongols, traduites pour la première fois sur le texte original, précédées d'une introduction, accompagnées de notes » et son ouvrage « Le Siècle des Youen », où il donne l'analyse et des extraits des principales pièces de la collection Yuan k'iu po tchong : « Cent pièces du Théâtre des Yuan ».

Il faut savoir que, sous la dynastie des Yuan, existaient deux écoles distinctes l'une de l'autre au point de vue de la versification et de la musique, le Nan k'iu, le théâtre du sud et le Pi k'iu, le théâtre du nord. Mais, à partir de la dynastie des Ming, vers 1400, le théâtre du nord s'est effacé peu à peu devant le succès du théâtre du sud qui, subdivisé lui-même en plusieurs petites écoles à ses débuts, s'est unifié en une seule, celle de K'ouen k'iu « théâtre de K'ouen chan », sous-préfecture de la province de Kiang Sou, le pays du célèbre dramaturge Leang Po-long (xve siècle). Le succès de K'ouen k'iu commence vers 1400 et finit à la révolution de Hong Sieou-ts'iuan contre le gouvernement de Ts'ing, en 1853, époque où le théâtre chinois moderne a pris naissance.

Nous ne parlerons pas ici des origines du théâtre chinois, la question étant trop vaste; néanmoins, nous disons quelques mots sur les spectacles de la dynastie des Han.

Ces spectacles portaient le nom de Kio-ti-hi « Jeux de joûte et de concours » et furent appelés plus tard Po-hi « les Cent Jeux ». Ils avaient pris naissance sous l'empereur Wou de la première dynastie Han, vers 108 av.

J.-C. On lit dans le chapitre Ta Wan tchouan « monographie du Ferghâna » du Che-ki « Mémoires historiques » de Sseu-ma Ts'ien, un passage concernant l'origine de ces spectacles dont voici le résumé (1) :

« L'empire parthe offrait à Han des œufs d'oiseau énormes et des artistes de Li Siuan qui faisaient des tours d'adresse. En ce temps, l'empereur Wou était en cours d'inspection et de chasse au bord de la mer. Il accompagna les envoyés étrangers et leur fit visiter les grandes villes, les greniers et les trésoreries des provinces, pour leur montrer la grandeur et la richesse de Han. Alors, il ordonna des joûtes et des concours qui présentèrent des jeux merveilleux et des animaux extraordinaires et, grâce à l'habileté des prestidigitateurs étrangers, les Kio-ti-hi obtinrent dès lors un grand succès, se répandirent et eurent, d'année en année, un succès croissant. Ainsi naquirent ces spectacles. »

Les Kio-ti-hi avaient lieu ordinairement à P'ing-lo-kouan « Palais du plaisir de la Paix ». Un poème, le Si-king fou « poème de la capitale occidentale », par Tchang Heng, poète de la dynastie des Tong Han, vers 100 ap. J.-C., chante les fêtes de P'ing-lo en souvenir de la capitale abandonnée en 25 ap. J.-C. (On sait qu'à la suite de l'usurpation de Wang Mang, l'empereur Kouang Wou, après avoir reconquis son empire, établit capitale à Lo Yang qui se trouve à l'est de Tch'ang Ngan, l'ancienne capitale, d'où vient le nom de Tong Han, Han orientaux.) Voici la traduction d'un passage de ce poème où le poète parle des Kio-ti-hi :

« Sa Majesté impériale arrive au Palais du plaisir de la Paix. Elle y a fait installer des rideaux appelés Kia Yi, et elle est vêtue d'un manteau bleu, orné de plumes de martin-pêcheur. Elle y expose des joyaux admirables. Les merveilles et les beautés y sont en abondance pour montrer la richesse et le luxe. Elle trône sur la place spacieuse où se tiennent les jeux merveilleux de Kio-ti.

Les hercules soulèvent de lourds trépieds, les acrobates de Tou-lou grimpent sur de longues perches. Ils exécutent des tours appelés « le passage étroit » (2) et « le bain de l'hirondelle » (3). Ils reçoivent sur leur poitrine des armes tranchantes et les renvoient. Les jongleurs font sauter rapidement des boules et des épées, tandis que les danseurs de cordes se rencontrent au milieu de la corde.

La montagne Houa est majestueuse, entourée par des cimes qui se succèdent en chaîne. Les arbres sacrés et les plantes divines sont chargés

---

(1) Voir Sseu-ma Ts'ien, che-ki, livre 123, monographie 63e, page 6.

(2) Une natte roulée est traversée au milieu par une lance, l'acrobate doit pénétrer dans le rouleau par un bout et bien que fort gêné par les tranchants de la lance qui se trouve à l'intérieur, doit sortir par l'autre bout.

(3) Un bassin rempli d'eau est placé devant l'acrobate assis. Celui-ci doit se lancer dans l'air, tremper la pointe des pieds dans l'eau du bassin et se reculer pour reprendre la position assise, tout comme une hirondelle qui se baigne.

de fruits de couleurs pourpre. Des immortels, des divinités y sont tous réunis. On y fait jouer des léopards (4) et danser des ours. Un tigre blanc joue le luth et un dragon noir la flûte. Niu Ngeou (5) est assise, elle chante haut, sa voix est pure et captivante. Hong Yen (6), se tient debout, il dirige avec un étendard, il est beau, avec son costume de plumes et de fourrures. Le chant n'était pas fini lorsque les nuages se lèvent et la neige voltige. Elle semblait légère mais, peu après, elle tombe en abondance. Dans la coulisse, sur le plancher d'un pavillon superposé, on fait rouler un bloc de pierre dont le bruit devient celui des tonnerres. Les bruits deviennent de plus en plus forts, ces grondements ressemblent à la colère du Ciel. Il y a un grand animal, long de cent « siun », c'est ce que l'on appelle Man Yen. Une montagne sacrée se dresse soudain sur le dos de cet animal. Des ours et des tigres montent et se battent, des singes sautent et se perchent sur la hauteur. Des quadrupèdes étrangers et des oiseaux énormes s'y promènent. Un éléphant blanc femelle allaite son petit tout en marchant, sa trompe se balance. Un gros poisson de mer se transforme en dragon, il rampe, il serpente. Le han-li (7) se métamorphose en un équipage de fée, attelé par quatre cerfs et dont la capote est formée par un tche (8) en neuf couleurs. Des grenouilles et des tortues passent. Les marins charment les serpents. Miraculeusement et subitement les visages changent et les corps se transforment.

On avale des sabres, on vomit du feu, les nuages et les brouillards sont noirs et épais. Houang-kong, de Tong-hai, celui qui dessinait sur le sol pour former des rivières qui se joignent aux fleuves, adresse aux esprits une invocation avec son sabre rouge; il veut vaincre le tigre blanc mais, finalement, il ne peut se sauver : se fiant à la sorcellerie et pratiquant la magie pour arriver là, il ne peut réussir.

Un instant après, le char des jeux est installé, on y arbore d'élégants étendards. De jeunes acrobates y exhibent leur talent. Ils montent, ils descendent, ils tournent, ils culbutent. Ils se jettent brusquement dans le vide, tandis que leurs pieds se tiennent aux cordes, ils simulent un accident mortel, mais les cordes qui semblaient rompues étaient toujours liées. Cent chevaux sont guidés par les brides, tous ensemble ils galopent. Et les tours d'acrobatie au sommet de la perche sont incomparables de variété et d'adresse.

---

(4) Ce sont des mimes déguisés et masqués qui jouent les rôles d'animaux.

(5) Personnage mythologique, sœur de Fou-hi, elle a réparé un coin de la voûte du ciel effondré.

(6) Personnage mythologique, surnom attribué à Ling Louen ministre de l'empereur Houang-ti, inventeur de la musique.

(7) Animal légendaire qui crache de l'or.

(8) Plante sacrée, genre de champignon dont le corps est dur, éclatant et colorié.

On courbe l'arc et on tire dans la direction des Si-k'iang, puis on vise et tire dans celle des Sien-pi.

Ainsi les jeux variés sont terminés, les cœurs, rassasiés et grisés; la joie est extrême et le regret immense (9). »

A en croire le poème de Tchang Heng, les spectacles des Han auraient été composés de tours d'acrobatie et d'adresse, d'une revue d'artistes déguisés en animaux. La scène du théâtre aurait eu des décors et toute une machinerie aurait permis de produire des effets sur la scène, tels que la neige, les nuages, le tonnerre. Mais le poète ne s'était-il pas inspiré de son imagination ?

Cependant, on pourrait conclure que le chant et la danse, qui réjouissaient les divinités ou les seigneurs de l'antiquité, prirent une forme plus nette vers 100 av. J.-C., devinrent populaires et occupèrent une meilleure place dans les fêtes parmi les numéros d'acrobaties. Pendant plusieurs siècles ils auraient vécu sous la forme de ballets et de pantomimes; mais ces divertissements étaient encore bien loin de l'institution des jeux scéniques, qui ne vint que plus tard.

Bazin aîné écrit justement dans « Le Siècle des Youen » :

« Je persiste à croire que les dynasties antérieures à la dynastie mongole « n'avaient que des drames burlesques, des bouffonneries, des farces, et « que le siècle des Youen a produit les premières comédies du genre « sérieux. »

Le présent ouvrage se compose de sept chapitres que suit un appendice. Le premier chapitre traite les origines, les éléments et les auteurs du théâtre chinois moderne. Le deuxième, le troisième, le quatrième et le cinquième chapitres sont consacrés aux moyens originaux de la représentation théâtrale chinoise. Petit de Juleville cite dans la préface de son livre, « Le Théâtre en France », cette phrase de Voltaire : « La seule manière de juger d'une pièce, c'est de la voir jouer; car il faut voir les choses en place pour en bien juger », et il écrit ceci : « Une histoire com- « plète du théâtre embrasserait non seulement les œuvres, mais l'étude « des moyens variés dont on s'est servi pour exécuter, embellir et per- « fectionner la représentation. » Le Théâtre chinois a besoin de cette étude plus que tous les autres, parce qu'il est essentiellement conventionnel.

Dans le sixième chapitre, nous parlerons de la distinction des genres, des sources du théâtre moderne : les romans populaires, et, dans le septième, des œuvres.

L'appendice consiste à une étude sommaire sur le mouvement du

---

(9) Voir Tchao ming wen siuan, par Siao-t'ong. (Choix d'œuvres littéraires par Tchao-ming, prince héritier de la dynastie des Leang, 500-531), édition de 1772 avec commentaires de Li-chan terminés en 658. Livre 2, Si-king fou. Les notes de la traduction ci-dessus sont prises aux commentaires.

Théâtre nouveau Sin hi qui, depuis 1910, cherche à adapter les « moyens » théâtraux européens sur la scène chinoise.

Nous tenons à exprimer ici notre profonde gratitude au professeur Marcel Granet qui nous a donné de précieux conseils pour le plan et l'exécution de ce travail et nos remerciements à nos amis Mme Marthe Lévy, MM. René Grousset et Louis Lévy, qui nous ont aidé obligeamment pour la correction de cette thèse et de la thèse supplémentaire : « Le Répertoire analytique du Théâtre chinois moderne ». Nous n'oublions pas non plus la mémoire de notre ami Charles Gaucher qui nous avait donné, pour cet ouvrage, de si précieux conseils.

CHAPITRE PREMIER

Les origines et les éléments du théâtre chinois moderne Les auteurs anonymes

La chute du K'ouen k'iu en 1853. — La naissance de Houei tiao. — La première troupe de Houei tiao, le Houei pan, à Pékin. — Comment le Houei tiao est devenu King tiao. — Les origines de Ts'in ts'iang. — La fusion de Ts'in ts'iang et King tiao. — Les restes de K'ouen k'iu. — Le théâtre nouveau depuis 1912.

Pourquoi les auteurs du théâtre chinois moderne sont-ils anonymes. — Leur manière de travailler. — Quelques comédiens qui ont contribué à la fabrication des pièces de King tiao : T'an Kin-p'ei, Wang Siao-nong et Mei Lan-fang, etc.

LES ORIGINES ET LES ELEMENTS DU THEATRE CHINOIS

Comme nous l'avons déjà vu, le théâtre chinois moderne que nous allons étudier se place de la chute de K'ouen k'iu à nos jours.

La chute du K'ouen k'iu fut causée par un événement politique, la conquête du Kiang Sou, en 1853, par Hong Sieou-ts'iuan, qui prit le titre de T'ien Wang et donna à sa dynastie le nom de T'ai P'ing, qui signifie la Paix. Contrairement à son nom, la dynastie de la Paix ne fut que celle de la terreur et du désordre. Aussi Nankin, capitale, et Yang tcheou, K'ouen Chan, villes principales de Kiang Sou, et qui étaient toutes les trois de grands centres de K'ouen k'iu, abandonnèrent cet art.

Les acteurs et les auteurs de K'ouen k'iu de Pékin, presque tous originaires du sud, inquiets du sort de leurs familles, désertèrent les scènes de la capitale et se hâtèrent de rentrer dans leur pays natal. Et le Sou pan (la troupe de Kiang Sou) ne reparut plus à Pékin. Une autre école naquit, le King tiao (l'Ecole de Pékin), qui passionne toute la Chine depuis un demi-siècle.

Cependant, le King tiao n'a pas succédé immédiatement au K'ouen k'iu. Quand ce dernier quitta les scènes de Pékin pour s'éteindre à Nankin en 1853, une autre école, ou plutôt un dérivé de l'école de K'ouen k'iu,

le remplaça dans les principaux théâtres. C'est le Yi Yang pang tseu yang ts'iang, plus connu sous le nom de Yang tcheou pang tseu, ou plus simplement encore le Yi tiao, l'école de Yi Yang. Cette école, originaire de Yang tcheou, existait déjà à la dernière époque de K'ouen k'iu; mais, considérée comme une fantaisie, elle ne contenait que des farces. Sa musique facile, moins compliquée que celle de K'ouen k'iu, prit un essor à la chute de l'école rivale, mais son succès fut de courte durée et elle fut bientôt obligée de céder la place à Houei tiao, qui devint plus tard le King tiao (l'école de Pékin) : le Yi tiao n'a servi que d'intermédiaire entre le K'ouen k'iu et le King tiao. Son succès fut donc éphémère, bien qu'on reprenne encore deux ou trois pièces de son répertoire, telles que T'an t'sin siang ma (la Dispute entre les deux belles-mères) et Koua fou chang fen (la Veuve qui va au cimetière).

Le Houei tiao, qui signifie l'école de Ngan Houei, n'est pas originaire de cette province. Il est né dans la province voisine, au Hou Pei, dont le nom antique est Han; c'est pourquoi cette école est appelée aussi Han tiao. Son lieu de naissance est dans les deux sous-préfectures, Houang P'i et Houang Kang, d'où sortirent ses noms populaires :

a) Si P'i, chant de Houang P'i. (Si, ouest : Houang P'i étant à l'ouest de Houang Kang.)

b) Eul Houang, chant de Houang P'i et de Houang Kang. Eul, deux : chant des deux Houang, tandis que le Si P'i n'était chanté qu'à Houang P'i.)

c) P'i Houang, abréviation et nom commun de Si P'i et de Eul Houang.

Le P'i Houang, c'est-à-dire le Han tiao, eut tout de suite un grand succès dans sa province natale et ce succès gagna bientôt les villes de la province voisine, Ngan Houei. Les habitants de ce pays l'étudièrent, le perfectionnèrent et l'appelèrent Houei tiao. Au temps de Hien-fong et de T'ong Tche, c'est-à-dire entre 1850 et 1860, les lettrés de Ngan-houei étaient nombreux à Pékin, dans toutes les branches de l'administration, car les communications étaient particulièrement faciles entre cette province et la capitale. Une première troupe de Ngan-houei, le Houei pan, vint à Pékin dans le seul but de distraire ses compatriotes, mais très vite elle gagna l'enthousiasme des Pékinois. D'autres troupes vinrent et, quand le K'ouen k'iu disparut, le Houei tiao devint presque aussitôt le maître des scènes de la capitale, en englobant le Yi tiao. Le Houei tiao se développa et se perfectionna encore à Pékin, qui devint le centre de cette école. Et il prit le nom de King tiao, l'école de Pékin.

Un autre élément non moins puissant que le P'i Houang collabora plus tard avec le King tiao. C'est le Ts'in ts'iang, l'école de Ts'in, nom antique des provinces de Chàn-si et de Chan-si. Le Ts'in ts'iang, ou vulgairement le P'ang tseu, fut introduit à Pékin par les commerçants du

Chan Si. On sait que les habitants de ce pays sont renommés pour leur capacité en affaires, pour leur grande patience et leur sobriété, qui peut aller jusqu'à la privation. Souvent ils quittent leur pays natal avec un capital minime, ou même sans aucune ressource, et ils vont chercher fortune dans tous les pays de l'empire. Souvent ils réussissent. Ainsi, tous les grands fruitiers, marchands d'épicerie fine de la capitale sont du Chan-si et ils ont un grande influence dans le monde commercial de Pékin. Ce peuple énergique, actif, qui connaît la souffrance, possède un chant douloureux, émouvant et grandiose. Il chante haut comme pour faire sentir à l'auditoire tout ce qu'il a souffert. Aussi l'oppression, le malheur, sont-ils les sujets principaux de son théâtre. Pourtant, des variétés de ce chant conviennent fort bien aux pièces légères : le répertoire de l'école contient un grand nombre de comédies de badinage.

Avant sa fusion avec le King tiao, ce théâtre était surtout apprécié par la classe inférieure, car ses paroles et ses chants sont plus faciles et plus impressionnants que ceux de l'école de Pékin. Mais bientôt, vers 1880, il trouva un protecteur peu ordinaire en la personne du premier ministre Tchang Tche-wan, qui, à l'occasion des fêtes de t'ouan pai (1), au printemps, fit jouer les deux troupes de Ts'in ts'iang, le Yi chouen-ho et le Pao-cheng-ho, à côté des troupes de King tiao. Cette collaboration amena la fusion entre les deux écoles.

Si le K'ouen k'iu s'est éteint, quelques étincelles brillent encore. Ce sont des œuvres de valeur qui persistent et persisteront dans l'avenir. Par exemple, Si siang ki, *Le Pavillon occidental*, de Wang Che-fou ; Mou tan t'ing, *Le Rêve du Pavillon de Pivoine*, de T'ang Yi-nai ; Fong tcheng wou, *La Méprise du Cerf-Volant*, de Li Li-wong, etc. Seulement, on ne joue plus que les scènes principales quand la pièce est trop longue. Parmi les trois pièces que nous avons citées, *La méprise du Cerf-Volant* seule se joue quelquefois en entier ; pour *Le Pavillon occidental*, on ne donne ordinairement que les scènes Kia k'i, *La Date heureuse*, et K'ao Hong, *L'Interrogatoire de Hong Niang*, et, pour *Le Rêve du Pavillon de Pivoine*, les scènes Nao hio, *Le Trouble de la Salle d'Etude*, Yeou yuan, *La Promenade*, et King mong, *Le Rêve*.

Aux environs de la révolution de 1912, les influences du théâtre européen commençant à se faire sentir, une autre école s'est ouverte, celle de Sin hi, le théâtre nouveau. Elle est encore jeune et lutte contre le King tiao, qui, pour le moment, reste le plus fort. Nous ferons une étude sommaire sur le théâtre nouveau à la fin de cet ouvrage.

Nous pouvons conclure que le théâtre chinois moderne est constitué

---

(1) Les lettres d'une même province s'appelaient t'ong siang et ceux qui sortent du même concours, T'ong nien. Les T'ong siang et les T'ong nien avaient l'habitude de se réunir dans les premiers mois de l'année et leurs fêtes s'appelaient t'ouan pai. Cette tradition se perd depuis la révolution de 1912.

principalement par le King tiao. Le Ts'in ts'iang occupe une place secondaire. Quant aux Yi tiao et K'ouen k'iu, ils ne sont que les restes d'un passé glorieux que le temps a épargnés.

LES AUTEURS ANONYMES

D'une façon générale, on ignore le nom des auteurs, presque toutes les les pièces sont anonymes. Nous pourrons, néanmoins, dire quelques mots sur la nature et la manière de travailler de ces auteurs qui n'ont pas jugé utile de signer leurs œuvres.

Ces auteurs sont eux-mêmes des acteurs et ont quelquefois comme collaborateurs des étudiants ou des lettrés. Lorsqu'un acteur-auteur trouve un sujet intéressant, il rédige un plan, en fait le scénario et le porte ensuite à un lettré amateur du théâtre. C'est ce dernier qui écrit le dialogue et compose des vers pour les passages chantés. L'acteur-auteur est souvent le directeur d'une troupe, il travaille pour lui-même ou, du moins, pour sa troupe. Il n'a donc point d'autre bénéfice que la recette que la représentation de la nouvelle pièce pourra procurer. Quant au lettré, sa collaboration lui rapportera le droit de ne pas payer sa place au théâtre, ce qui est appréciable pour lui, qui y passe des mois entiers. Il ne verra pas son nom publié par les journaux, car le théâtre a trop mauvaise réputation parmi les lettrés, qui le considèrent comme un simple métier de plaisir et jamais comme un genre de littérature, surtout depuis le succès de King tiao qui délaissa le style compliqué (le style poétique Yue fou yu) des auteurs de K'ouen k'iu. Quand un lettré consent à collaborer avec un acteur-auteur c'est une grâce qu'il lui fait, une marque d'amitié qu'il lui donne. Aussi, l'acteur-auteur garde-t-il secret le nom du lettré ; car, en le publiant, il scandaliserait.

L'acteur-auteur non plus n'aura pas une gloire personnelle et il ne tient à voir son nom ni sur l'affiche ni ailleurs. Le désintéressement des auteurs mérite d'être signalé; croient-ils vraiment que le succès d'une pièce revient plus aux acteurs qui l'interprètent avec art qu'aux auteurs ? Toujours est-il qu'une pièce est annoncée seulement avec les noms des acteurs qui la créent.

Nous disions tout à l'heure que l'acteur-auteur n'a pas d'autres bénéfices que la recette de la représentation de la nouvelle pièce; il convient de faire ici une remarque. On ne saurait naturellement pas penser aux droits d'auteur, car l'édition des pièces de théâtre n'existe pas, du moins n'existait-elle pas dans les premiers temps de King tiao. Cependant, nous trouvons quelque chose qui ressemble assez à ces droits d'auteur, le manuscrit d'une pièce nouvelle peut être vendu à une autre troupe, pour une somme toujours minime. La troupe qui achète le manuscrit d'une pièce obtient en même temps le droit de la représenter et la troupe

créatrice est fière de voir ses pièces figurer au répertoire d'une autre troupe; elle sera encore plus fière si la pièce devient tout à fait populaire et se joue dans tous les théâtres de toutes les villes. Car le droit de représentation non plus n'est pas absolu; quand une pièce nouvelle obtient un succès grand et durable, elle trouve vite des imitateurs; ceux qui sont pressés viennent acheter le manuscrit et ceux qui ne le sont pas attendent quelque temps et un jour ils affichent la pièce célèbre, sans la moindre crainte d'une intervention de la troupe créatrice qui est très flattée d'avoir lancé une pièce à succès. Il faut dire aussi que les recettes du théâtre créateur ne subissent aucun dommage, car le public le préfère toujours.

Un fait intéressant est à signaler. Un comédien, Yu Tcheng-t'ing, fils de Yu Tsiu-cheng, célèbre acteur et auteur d'une pièce de ballets militaires mythologiques (1890), refusa de donner le livret à un confrère ami, Yang Siao-leou, qui voulait l'interpréter. Cependant, il finit par céder aux prières d'amis communs. C'est le seul fait qui montre un dramaturge chinois — ou plutôt son fils — faisant sentir son droit d'auteur.

La production de ce théâtre fut prodigieuse dans les premières années, devint rare à partir de 1890 et redevient prospère depuis 1910. Parmi les quatre cents et quelques pièces qui composent le répertoire complet du théâtre chinois moderne, plus de trois cents sont composées entre 1853 et 1890, rares sont les pièces datées de 1890 à 1910 et nous comptons une cinquantaine de pièces nouvelles depuis la révolution de 1912. Les pièces conventionnelles et stylisées demandent, pour être bien jouées, un art très cultivé. Le public ne se lasse jamais d'un grand artiste ; qu'il joue une pièce nouvelle ou une autre de l'ancien répertoire cela importe peu, seul, le talent de l'artiste compte. Créant des pièces et copiant celles des autres, une troupe parvient facilement à posséder un répertoire important et il arrive alors que, pour toutes les troupes, le répertoire devient à peu près le même, les artistes seuls différant. Les directeurs craignent plus de manquer de bons artistes que de nouvelles pièces. La confusion des répertoires s'est produite avant même l'entrée des Houei tiao à Pékin et elle a toujours continué. Les troupes créatrices ne sont pas non plus particulièrement connues; on connaît seulement les noms des acteurs qui ont joué particulièrement bien telle pièce et quand on cite une pièce célèbre on joint toujours le nom des grands artistes qui l'ont brillamment interprétée, en disant que c'est le Na cheou hi d'un tel, c'est-à-dire sa pièce préférée, mais rien ne prouve que cet auteur a créé la pièce, il suffit qu'il l'ait jouée avec succès.

Cependant, trois noms d'acteurs sont à retenir parce qu'ils ont plus ou moins contribué à la fabrication des pièces de King tiao.

1° T'an Kin-p'ei, originaire de Hou Pei, pays natal de King tiao. Il est né en 1842 et mort en 1917. Fils d'un comédien de talent, il débuta comme wou cheng (rôle de guerrier), puis il prit le rôle lao cheng (père

noble) et s'y distingua. Il fut un des plus grands comédiens du théâtre chinois moderne. L'impératrice douairière Ts'eu-hi le combla d'honneurs. Il avait une démarche si distinguée et un caractère si capricieux, tout comme les nobles de son temps, qu'on le surnomma Bei-la, titre de prince mandchou. Mais, droit et juste, il est respecté et écouté par tout le monde théâtral qui le choisit comme président de l'association, Tsing-tchong miao houei, houei cheou (Président de l'Assemblée du Temple Tsing-tchong. Le siège de cette association est à Pékin, au temple de Yue Fei, général patriote de la dynastie des Song, Tsing-tchong signifie Parfait Patriote.) Les gens du théâtre en Chine, acteurs impresarii ou directeurs ne vont presque jamais aux tribunaux. Tous les désaccords sont soumis à l'arbitrage du Tsing-tchong miao houei. T'ang Kin-p'ei a rempli la fonction du président avec autorité et compétence jusqu'à la fin de sa vie. Parfait connaisseur de l'art dramatique, il revit et corrigea une bonne partie des pièces du répertoire de King tiao. Les passages modifiés ou augmentés par lui sont appelés T'an ts'eu (textes de T'an).

Les plus célèbres pièces de T'an Ts'eu sont les suivantes :

K'ong tch'eng ki, *Le Stratagème de la Ville vide;* Tchou cha tche, *La Marque pourpre;* Chouang che t'ou, *Les Deux Lions en pierre;* Mai ma, *La Vente du Cheval ;* Wou kia p'o, *Le Retour de Siue P'ing-kouei ;* Sang yuan ki tseu, *Dans un jardin de mûriers il laissa son fils;* Sseu lang t'an mou, *Le quatrième fils qui alla revoir sa mère*, etc.

2° Wang Siao-nong, né en 1865 ? mort en 1918. Il était lettré et sous-préfet quand un événement l'obligea d'abandonner la carrière administrative. On raconte qu'il échappa à une condamnation injuste grâce au sacrifice d'un fidèle serviteur. Wang Siao-nong est le pseudonyme qu'il prit pour une cause amusante : il était un fol admirateur du célèbre comédien Wang Kouei-fen, il essayait d'imiter ses chants, mais sans y réussir. Un jour qu'il exécutait un morceau préféré de ses imitations dans une chambre d'hôtel, il entendit les rires moqueurs d'un voisin. Il alla se renseigner et il apprit que le moqueur n'était autre que Wang lui-même. Pour se souvenir de cette amusante rencontre, il prit le pseudonyme de Wang Siao-nong, qui signifie « Wang se moqua de moi ». Son vrai nom de famille est Fong.

Il fut un grand comédien; son chant original eut de nombreux admirateurs. Comme T'an King-p'ei, il a revu et corrigé beaucoup de pièces et comme auteur il laissa une dizaine d'œuvres, distinguées par leur style noble et leur composition soignée. Dans ses pièces, prédominent souvent les sentiments tristes et révoltés.

Parmi les pièces les plus aimées, citons Po-lang tchouei, *Le Marteau de Po-lang;* P'ai Wang tsan, *L'Eloge aux ancêtres impériaux;* deux drames historiques : K'ou Tsou miao, *Le Sanglot au Temple des ancêtres*, tragédie

historique ; Siao fou keng, *La Soupe d'une bru fidèle*, drame domestique, etc.

Et, parmi les pièces revues par lui, citons Tang jen pei, *Le Stèle des condamnés ;* Tchou Mai-tch'en hieou k'i, *Le divorce de Tchou Mai-tch'en*, etc.

3° Mei Lan-fang et ses amis. Né en 1892, il est la plus grande vedette à l'heure actuelle. Fils d'une famille de musiciens et de comédiens, il possède un don extraordinaire pour l'art dramatique. Sa voix souple, à la fois forte et douce, et ses jeux fins, parfaits, sont devenus légendaires. C'est un spécialiste des rôles féminins, mais il joue quelquefois les rôles de jeune premier.

Ses œuvres, de lui seul ou écrites en collaboration avec ses amis, sont au nombre d'une quinzaine. Et voici les plus connues: T'ong niu tsan cho, *La Vierge qui tua le serpent*, drame de mœurs antiques; Mou Lan ts'ong kiun, *Mou Lan qui va à la guerre*, drame historique; Lao yu yuan yang, *L'Amour prisonnier*, drame social; Tai Yu tsang houa, *Tai Yu qui ensevelit des fleurs*, comédie romantique; Tien Niu san houa, *La Déesse céleste distribua des fleurs*, féerie bouddhique, etc.

Notons encore le nom de Tch'eng Tch'ang-keng, Wang Kouei-fen, Yu San-cheng : rôles de Lao cheng; Ho Kouei-chan, Kin Sieou-chan, rôles de Tsing; Lou Siao-siang, Wang Kouei-kouan, rôles de Siao cheng; Lieou Kan-san, Lo Pai souei, rôles de Tch'eou; Yang Yue-leou, Yu Tsiu-cheng, rôles de Wou cheng; Yang Kouei-yun, T'ien Kouei-fong, rôles de Houa tan, etc. Ces comédiens de grand talent vécurent au commencement de l'école King tiao et ont contribué en grande partie au succès de cette école, soit par leurs jeux, soit par leurs fréquentes interventions pour le perfectionnement des pièces quant au texte et aux arrangements scéniques.

CHAPITRE II

Le théâtre et la scène. -- Les conventions. -- Les costumes

Le théâtre ambulant, le théâtre particulier et le théâtre public. — La construction du théâtre : la scène et la salle du public. — La description de l'entrée du théâtre et du heou t'ai, la scène intérieure. — La mise en scène chinoise. — Le manque du décor. — Le rôle du valet de proscénium. — Les jeux de lumière.

Les conventions. — Comment on représente le cheval, le bateau, la voiture, etc. — Les Ts'ie-mo, accessoires. — Les objets stylisés. — Les costumes. — L'influence de la mode des Ming. — Les caractères de cette mode .— Les robes d'homme et les robes de femme. — Les cuirasses des guerriers. — Les coiffures d'homme et les coiffures de femme. — Les kao hio, espèce de cothurnes.

Le maquillage. — Les Jan k'eou, barbes stylisées.

LE THEATRE

Le théâtre chinois existait sous deux formes : le théâtre ambulant et le théâtre particulier.

En Chine, comme d'ailleurs dans les autres pays, le théâtre ambulant se construisait à peu de frais lorsqu'il arrivait dans une ville ou dans un village. Sur une place publique, en moins de deux heures, on plantait des piliers de bambous qui soutenaient une estrade de deux mètres environ, dont trois côtés étaient ouverts aux spectateurs. Le théâtre ambulant allait dans les villes ou villages en fête, ou bien il était appelé par des organisateurs pour jouer dans les temples qui ont ordinairement une scène établie à demeure et qui donnent des représentations à la fête du Dieu de l'édifice religieux, ou pour l'accomplissement de certains vœux. Dans ces cas, les organisateurs s'installaient aux balcons de côté — espèces d'avant-scène — pour festiner, tandis que le public était admis gratuitement devant la scène et tout autour.

Le théâtre particulier florissait au Palais impérial, aux résidences des

nobles, aux hôtels des personnes richissimes. La vie de ce genre de théâtre est des plus curieuses : depuis la salle du spectacle jusqu'aux comédiens, tout appartenait au propriétaire qui payait des professeurs, élevait des comédiens, faisait composer des pièces. C'était, pour ainsi dire, des conservatoires particuliers qui, à l'occasion des fêtes, réjouissaient les hôtes du propriétaire.

Le plus célèbre de ces théâtres fut celui de l'empereur K'ang-hi (1654-1722); il s'appelait Nei tsiu pan, la Troupe de l'Intérieur. (Nei est l'abrégé de Ta Nei, le Grand Intérieur, qui veut dire le Palais Impérial situé à l'intérieur de la ville Violette, Tseu Kin Tch'eng, qui se trouve au centre de la ville tartare de Pékin.) La troupe était composée exclusivement d'eunuques. Le Nei tsu pan est resté célèbre, mais ce fut la troupe du théâtre particulier qui vécut la dernière, et alors qu'un autre genre de théâtre, le théâtre public, était déjà florissant. Cette survie ne fut d'ailleurs pas très brillante, et, sous le règne de l'impératrice douairière Ts'eu-hi, la troupe de l'Intérieur n'existait pour ainsi dire plus. Ts'eu-hi fut la plus grande protectrice du Houei tiao; vers 1875, à l'occasion de son anniversaire, le dixième jour de la dixième lunaison, elle fit jouer pour la première fois dans le Palais Impérial une troupe de Houei tiao, une troupe du peuple. Cette date marque la fin définitive du théâtre particulier.

Dès lors, deux fois par mois, le premier et le quinzième jours, Ts'eu-hi fit jouer au Palais Impérial des artistes choisis parmi les différents pan ou troupes de la capitale.

Le théâtre public est né relativement tard, vers 1600, à la fin de la dynastie des Ming. Le théâtre public le plus ancien de Pékin est le T'ien Lo Yuan, mais sa création n'est pas antérieure au XVIIe siècle. Depuis que le théâtre public existe, des troupes ambulantes viennent souvent s'y installer pour de longues périodes. Ce genre de théâtre est de trois sortes :

1° Le théâtre à location qui loue aux troupes ambulantes. Ce genre, qui est la forme première du théâtre public, a presque entièrement disparu des grandes villes, vu que les troupes ambulantes ne font plus que les petites villes de la province et les villages ;

2° Le théâtre qui possède une troupe composée de figurants et d'acteurs de second rôle appelés Pan-ti, fond de la troupe. Il engage des artistes réputés pour jouer les premiers rôles. Cette catégorie est la plus nombreuse ;

3° Le théâtre école appelé K'o pan, qui reçoit les élèves et les fait jouer dans son propre théâtre. La troupe du théâtre est composée exclusivement des élèves, elle n'a ni ce que l'on appelle Pan-ti, fond de la troupe, ni d'artiste engagé.

Les troupes des théâtres publics étant obligées de travailler pour gagner leur vie sont toujours meilleures que les troupes particulières dont l'existence est assurée. Cette supériorité des théâtres publics écrasa en peu

de temps les théâtres particuliers. L'empereur K'ang-hi préférait déjà au Nei tsiu pan un des théâtres de la ville chinoise situé dans la rue Hien yu k'o, rue des Poissons-Frais. Ce théâtre est appelé actuellement T'ien lo-yuan, Jardin de la Joie Céleste, en souvenir des honneurs impériaux du Fils du Ciel. Ce théâtre est tellement connu sous ce nom qu'on ignore son nom original.

Remarquons ici que le théâtre porte le nom de Jardin, on ne s'étonnera pas de cette appellation si on se souvient de la première construction d'un théâtre par T'ang Ming-houang, dans le Jardin des Poiriers, où il donnait lui-même des leçons de musique aux élèves de l'Académie Impériale de musique qu'il fonda en 714. Rappelons ici que T'ang Ming-houang est le nom populaire de Hiuan-tsong (713-755), de la dynastie des Tang. Cet empereur est considéré par les acteurs chinois comme le créateur de l'art dramatique et, aujourd'hui encore, les comédiens le vénèrent comme une divinité.

Le théâtre public s'appelle encore leou, pavillon, comme Kouang-ho-leou, Pavillon de la Grande Concorde ou t'ang, salle, comme Yen-hi-t'ang, Salle de la Joie et, aujourd'hui, t'ai, scène, comme Ti-yi-t'ai, la Première Scène.

LA CONSTRUCTION DU THÉATRE

Les théâtres chinois sont formés d'une grande salle en boiserie rectangulaire où court de trois côtés un balcon assez large. Sur le milieu du quatrième côté se trouve le hi t'ai, la scène. Elle n'est pas en retrait comme dans les théâtres occidentaux, au contraire, elle avance et forme estrade. Elle a environ un mètre cinquante de hauteur et sa surface est d'environ dix mètres sur dix. On y voit deux grosses colonnes en bois peint, elles sont couvertes d'inscriptions poétiques (1). Chacune d'elles

---

(1) Elle s'appellent t'ouei-lien et sont composées de deux vers ayant le même nombre de caractères. Ces derniers sont disposées de telle façon que les deux vers se correspondent caractères par caractères, comme ton, quand à la prononciation et comme valeur quant à a syntaxe. Voici un exemple de touei-lien :

Kao ko pou kiue ts'ien k'ouen siao
Han yin fang tche je yue tch'ang

la traduction littérale fait":

Haut chanter ne sentir ciel terre petit.
Bien boire seulement savoir soleil lune long.

ce qui veut dire :

Chanter haut on ne sentira pas que le monde est petit.
Bien boire on comprendra seulement que la vie est éternelle.

On constate que dans les deux verbes, les premiers caractères sont des adverbes; les secondes des verbes; les troisièmes, des adverbes; les quatrièmes, des verbes; les cinquièmes et les sixièmes, des noms et des septièmes, des adjectifs. Nous donnons ici ces touei-lien simplement comme exemple, les touei-lien de théâtre ont généralement douze à trente caractères dans chaque vers.

s'élève d'un angle du devant de la scène jusqu'à une hauteur de dix mètres environ pour supporter une voûte en forme de dais qui couvre tout le haut de la scène, jusqu'au mur. Les trois côtés de cette voûte sont entourés d'ouvrages de boiserie sculptée et peinte. La scène est bordée de balustrades en bois peint or et rouge. Une cloison en bois peint sépare la scène de heou t'ai, qui signifie la scène intérieure où siège la loge des artistes. Deux portes sont percées dans cette cloison aux deux extrémités à droite et à gauche; elles s'appellent populairement kouei men, portes des ombres. Techniquement, celle à droite est le chang tch'ang men, « porte de la montée », porte par où les artistes montent sur la scène; et celle à gauche, le hia tch'ang men, « porte de la descente », porte par où les artistes descendent de la scène. Monter et descendre correspondent ici aux expressions européennes entrer et sortir. Descendre ne s'emploie jamais dans l'argot théâtral chinois dans le sens de s'avancer au devant de la scène vers le public, ni remonter dans celui de marcher vers les coulisses; car le plateau de la scène, en Chine, est plan au lieu d'être incliné comme celui des théâtres occidentaux. La scène étant haute, même par rapport à heou t'ai, les acteurs sont obligés de monter quelques degrés pour y parvenir et de les descendre quand ils sortent de la scène, d'où l'expression de chang, monter, et de hia, descendre. Si nous voulons encore un peu de précision, ces portes ne sont que des ouvertures puisqu'il n'y a pas en réalité de porte : deux rideaux les remplacent. C'est derrière ces rideaux que se cachent les personnages avant leur apparition sur la scène et après avoir joué leur rôle. Un troisième rideau de dimensions quatre fois plus larges est accroché sur la cloison et couvre la partie centrale encadrée par les portes des Ombres. Ce grand rideau est immobile, il ne se lève et ne s'abaisse jamais. Il est toujours d'une broderie magnifique, ainsi que les deux autres. C'est devant ces rideaux que se déroulent les actions dramatiques rythmées et accompagnées par la musique dont l'orchestre est situé au pied de la cloison, contre le grand rideau central, entre les deux portes des Ombres.

Le toit du théâtre chinois a la partie centrale surélevée et entourée de fenêtres vitrées qui permettent l'aération et éclairent suffisamment pour les représentations données pendant le jour. Les installations de l'éclairage au gaz ou à l'électricité ont avantageusement remplacé, depuis une quinzaine d'années, les lampes à pétrole, pour éclairer la salle le soir.

Quant à la salle du public, elle est composée comme ci-dessous: Le tch'e-tseu (l'étang) est ainsi appelé par rapport à la scène qui est surélevée, il correspond à l'orchestre du théâtre européen ; les leang lang (les deux galeries correspondent aux baignoires ; viennent ensuite les siao tch'e tseu (petits étangs), sorte de prolongement de l'orchestre de chaque côté de la scène qui n'occupe pas toute la largeur de la salle: cette partie n'existe pas dans le théâtre européen dont la scène est en retrait; les tcheng t'ing, correspondent au balcon de face; les p'ang t'ing, aux balcons de côté; les

tcheng siang, aux loges de face, et les p'ang siang, aux loges de côté. Il n'y a pas d'avant-scènes au théâtre chinois, les admirateurs fervents se placent habituellement aux siao tch'e tseu et aux loges de p'ang siang, c'est-à-dire aux places les plus proches de la scène. De longues tables étaient placées perpendiculairement à la scène, dans le Tch'e tseu, les spectateurs s'asseyaient de chaque côté des tables, de travers sur des bancs, cependant, sur les balcons de face, dans les loges, les places — des bancs également — étaient rangées parallèlement à la scène. Il y a quelques années, certains théâtres de Pékin ont repris les guéridons qui étaient la mode des théâtres particuliers et des premiers théâtres publics. Ces meubles sur lesquels les spectateurs plaçaient leurs gâteaux et thé, voire leur repas, étaient occupés des trois côtés par les spectateurs, le quatrième donnant sur la scène. Mais presque tous les théâtres, maintenant, ont des rangées de bancs dont les dossiers sont munis de tablettes où les spectateurs placent leurs affaires, tandis que certains autres ont remplacé ces bancs par des fauteuils, tout comme aux théâtres européens, mais toujours munis de tablettes destinées au boire et au manger indispensables des spectateurs chinois.

L'entrée d'un théâtre chinois est des plus pittoresques. On remarque d'abord le grand écriteau en bois verni suspendu à la porte d'entrée et qui porte le nom du théâtre en caractères dorés, modelés sur fond noir. Dans la porte, contre les murs d'une espèce de couloir, sont installés des petits marchands de gâteaux et de fruits, notamment des marchands de fruits secs appelés ts'a-pan, mélange composé de fruits secs de toutes sortes, de dragées aux noix, aux noisettes, aux arachides; des marrons, de grains de potiron et de pastèque grillés, etc. Sur les murs du couloir et sur les deux côtés de la porte d'entrée sont les affiches portant le programme du jour ou du jour suivant, à partir de cinq heures du soir. Ces affiches sont généralement de couleur rouge avec des caractères en or pour le nom des artistes et en noir pour le nom des drames. Plus loin, dans une cour, contre un ying-pei (espèce de paravent en brique, en pierre ou en bois) dressé devant le couloir sont rangés des accessoires de la pièce principale ou des pièces principales que l'on jouera le soir. Voir tels accessoires en entrant dans le théâtre, c'est être sûr de la représentation de telles ou telles pièces. Les directeurs du théâtre se réservent le droit de modifier le programme inscrit sur l'affiche, tandis que les accessoires exposés sont une garantie infaillible. Un profane se demanderait comment se placer, car il ne trouvera ni bureau de vente de billets, ni contrôle à l'entrée du théâtre proprement dit, qui se trouve au fond de la cour. La réception des prix de place est assurée par les ouvreurs ou, en chinois, k'an-tsouo-ti, « gardiens des places », qui reçoivent les spectateurs et les placent. Un inspecteur de la direction viendra contrôler discrètement la recette et les places occupées. Une véritable hiérarchie existe chez ces gardiens; les privilégiés reçoivent la concession des places des premiers

rangs de tch'e tseu, des places de siao-tch'e-tseu, de tcheng t'ing et de tcheng siang où, généralement, les spectateurs sont très généreux, tandis que les débutants gardent les places de leang lang, de p'ang-t'ing occupées par les spectateurs de bourse modeste. Il est à savoir aussi que ces gardiens vivent principalement de pourboires et qu'ils ne sont pas payés par la direction du théâtre qui ne les fait profiter que d'une simple guelte.

Le heou-t'ai, « la scène intérieure », est une salle rectangulaire dont la superficie est égale au tiers de celle de la salle du public. Il est divisé en trois parties, la première se trouve au côté cour, selon l'expression théâtrale française, la seconde au milieu, juste devant la cloison qui le sépare de la scène et la troisième au côté jardin. Aucune cloison n'existe entre ces parties séparées seulement par des rangées de malles. L'entrée des artistes est située dans la première partie où les figurants et les acteurs de second rôle se déshabillent et se costument pour la scène, c'est là aussi qu'ils viendront reprendre leurs vêtements de ville après la représentation. La seconde partie est réservée aux artistes de premier rôle, c'est là que les coiffeurs et les habilleurs travaillent. La troisième partie est la salle de toilette et aussi le magasin d'accessoires; c'est là que les artistes viennent se maquiller (1) devant une table couverte de petits pots de couleur et munie d'une espèce de classeur chargé d'une forêt de pinceaux; c'est là qu'ils viendront se démaquiller dans une cuvette d'huile et se laver ensuite. Aux murs sont accrochés des drapeaux, des étendards de toutes formes et de toutes couleurs, des rideaux, des masques, des armes, des plumes, entre autres celles de faisan vénéré qu'ornent les coiffures des généraux tartares. De grandes malles, appelées hi-siang ou yi siang (malles de théâtre ou malles de costume), en cuir rouge, ornées de ferrures, sont rangées au pied des murs et aux deux côtés de la partie du milieu qui se sépare ainsi des autres.

Une grande animation règne dans le heou t'ai aux heures de la représentation. Des artistes de premier rôle arrivent pour les pièces prochaines (on sait qu'une représentation de théâtre se compose toujours d'une dizaine de pièces et que les artistes ne viennent que très peu de temps avant leur entrée en scène). Des acteurs qui sont prêts attendent leur entrée en surveillant la porte de descente, en écoutant la musique de la scène et en guettant l'ordre du régisseur. Un acteur du rôle lao cheng (père noble) est en train de mettre sa barbe longue et blanche. Un acteur du rôle houa tan (femme légère) se poudre, le coiffeur donne les derniers soins à sa coiffure. Un autre du rôle tsing (homme fort et maquillé), un petit miroir d'une main et un pinceau d'une autre, trace les premières lignes de son masque multicolore. Un chanteur, qui va exécuter un morceau particulièrement dur, prélude. Des figurants en

(1) Voir chapitre III, pages 39 à 41.

groupe descendent de la scène, se précipitent dans la partie de la salle qui leur est réservée et se costument pour la pièce suivante. Des employés rassemblent les accessoires, distribuent les armes et les drapeaux, tandis que d'autres sortent ou rangent les costumes chatoyants par les broderies et les paillettes.

Notons encore que les loges d'artistes se trouvent ordinairement à un premier étage au-dessus de la salle ou dans une cour derrière le heou t'ai, à côté du bureau de la direction. Elles sont au nombre de deux ou trois au plus et ne servent qu'aux grandes vedettes qui y reçoivent leurs amis ou quelquefois s'y habillent, car, presque toujours, elles viennent se coiffer et se costumer dans la salle de heou t'ai, dans la partie du milieu qui leur est réservée.

LES CONVENTIONS

Le théâtre chinois n'a pas de coulisses proprement dites, les décors sont réduits au minimum, il n'y a pas de toile de fond, ni de grande mise en scène. Le rideau, qui a une si grande importance dans le théâtre européen, n'existe naturellement pas non plus sur la scène chinoise. Il y a pourtant quelquefois une tenture qu'on plante au milieu de la scène en cas de besoin. Cette tenture cache les deux tiers de la scène, les derniers plans où l'on prépare un ensemble artistique, pendant qu'au premier plan les acteurs continuent à jouer devant la tenture. Cela se voit surtout dans les pièces mythologiques. Parmi les plus aimés de ces tableaux, signalons l'intérieur d'un temple où on présente une divinité avec son entourage. Grâce à l'attitude gracieuse des figurants et à leur immobilité absolue on peut vraiment avoir l'impression de chefs-d'œuvre de sculpture. Mais, ordinairement, on ne représente pas le lieu où se passe l'action avec tous ses détails, mais seulement un de ses détails intelligemment choisi et présenté avec habileté, le reste, le subordonné, est réservé à l'imagination des spectateurs inspirés par les mouvements des acteurs et éduqués par les conventions. Par exemple, pour représenter :

Un salon ordinaire, on mettrait simplement une table et quelques chaises.

Une chambre à coucher : un lit (simulé par quatre chaises couvertes d'une tenture et surmontées d'un rideau donnant tout à fait l'impression du lit chinois), une table et deux chaises.

La salle du trône : le mobilier d'un salon ordinaire, mais couvert de tentures de couleur jaune et brodées de dragons, couleur et symbole de l'empereur.

Une montagne : des rochers peints sur un grand plancher en bois placé au milieu et au fond de la scène.

L'entrée d'une ville : une toile peinte représentant une muraille percée d'une porte, placée ordinairement sur le côté gauche de la scène.

Une auberge : son enseigne posée sur le dos d'une chaise placée au côté cour.

Le théâtre chinois ne manque pas d'audace pour simplifier des mises en scène qu'on réaliserait très difficilement avec les décors européens. Quelques détails à ce sujet nous paraissent intéressants.

Ainsi, supposons que la pièce doive nous présenter un visiteur qui vient à travers la rue, arrive chez son ami, entre par la porte principale, traverse la cour et pénètre dans le salon. Voici comment cela se passera sur la scène chinoise. Le visiteur monte sur la scène (c'est-à-dire, il entre en scène, selon l'expression européenne, et il s'avance jusqu'à la rampe, vers le public), il fait le geste de frapper à l'anneau de la porte, l'orchestre imite le bruit du cuivre; l'ami monte sur la scène à son tour, mais par le hia tch'ang men (c'est-à-dire par où les artistes descendent habituellement, mais il est à remarquer que le cas de la montée par la porte contraire est assez fréquent, surtout pour les personnages qui reçoivent), il avance aussi jusqu'au premier plan et fait le geste d'ouvrir la porte (2), il voit son visiteur, le prie d'entrer. Le visiteur lève légèrement le pied, franchit le seuil imaginaire, attend que son ami lui tende le bras droit, geste pour prier quelqu'un de passer le premier, et entre enfin dans le salon. Ces gestes doivent être précis et sobres.

Le public chinois voit l'essentiel du théâtre dans la vie, l'action des personnages et non dans le décor, qui n'est qu'accessoire.

Le décor tient si peu de place dans le théâtre chinois qu'il n'y a pas de machinistes. Pour presque toutes les mises en scène, il suffit d'un valet de proscénium appelé ts'ien tch'ang. C'est lui qui change l'emplacement des meubles, c'est lui qui fixe les tentures, et il fait tout cela sous le regard du public. Il a bien sous sa direction quelques valets, mais ceux-ci restent presque toujours dans le heou t'ai, l'intérieur de la scène, pour aider les artistes à s'habiller ou pour surveiller l'ordre des affaires, des costumes, des armes, etc.; ils ne viennent aider leur chef que pour l'installation de la grande tenture qui coupe la scène ou la préparation des grands tableaux; sauf, toutefois, deux d'entre eux qui se tiennent constamment, l'un près de la porte de « montée », l'autre près de la porte de « descente », pour écarter le rideau lorsque les acteurs passent. Le valet de proscénium est un presonnage de grande importance, on exige de lui une connaissance approfondie de toutes les pièces du répertoire et surtout des plans de leurs scènes. En effet, comme nous l'avons déja vu, il doit disposer les meubles conformément à chaque scène et préparer les acces-

(2) La porte conventionnelle sur la scène chinoise est toujours à deux battants sauf celles de la prison et de Yao (four à brique abandonné, demeure des pauvres) qui sont à un seul battant.

soires dont on aura besoin. Par exemple, pour une scène qui se passe dans une chambre quelconque où un personnage viendra faire un monologue narratif (voir chapitre IV, page 58), le valet de proscénium mettra une table au milieu de la scène et devant la table, en face du public, une chaise. Si ce personnage reçoit une visite, le ts'ien tch'ang enlèvera tout de suite la chaise pour en mettre une à chaque côté de la table, ce qui fait transformer la scène en salon. L'empereur, le dignitaire, qui reçoivent en audience, s'installeront sur la chaise placée derrière la table sur laquelle le ts'ien tch'ang a mis les nécessaires du bureau composés d'encriers chinois, pinceaux, bâton d'encre, papier, etc., appelés en terme chinois wen fan sseu pao, les quatre trésors de la salle du lettré. Dans les scènes de ce genre le ts'ien tch'ang est particulièrement occupé, car il doit jeter les coussins par terre devant la table au moment où les personnages viennent saluer l'empereur ou le dignitaire, et, après la prosternation, les acteurs jetteront leur coussin (tien tseu) au valet de proscénium qui le saisit au vol. Pour ne pas troubler l'action, le valet se tient toujours au côté cour; aussi, distribuer les tien tseu et les recevoir demandent un peu d'entraînement. Il ne quitte sa place que pour déplacer les meubles, poser des tentures et ceci généralement avant l'entrée des personnages. Si, au cours d'une scène, il a besoin d'aller d'un côté à l'autre, il passera derrière les acteurs, devant les musiciens qui jouent au pied de la cloison qui sépare de la scène à heou t'ai, la scène intérieure, mais jamais il ne traversera la scène au milieu des personnages. Un seul cas le permet de circuler sur la scène avec les acteurs, c'est dans les scènes du lancement du feu que nous verrons tout à l'heure.

Les tien tseu ont aussi leur particularité sur la scène chinoise. Ces coussins en toile ou en satin, ordinairement bleu ou rouge, sont rectangulaires, de la même grandeur du siège de la chaise et d'une épaisseur de cinq à six centimètres environ. Si le ts'ien tch'ang en met un seul sur la chaise ce serait pour un rôle civil, père noble, jeune premier, mère noble, ingénuité, etc., et s'il en met cinq ou six, les spectateurs s'attendront à voir paraître un personnage militaire, général, guerrier sans rival, chef barbare, etc., ou bien un rôle d'homme fort et maquillé que le théâtre chinois désigne sous le nom de tsing, tel que le juge impartial qui porte le masque noir, couleur de fer, symbole de la justice. Ces personnages, pour paraître plus grands et majestueux, s'appuient à peine sur les coussins au lieu de s'asseoir vraiment.

Le ts'ien tch'ang a encore d'autres préoccupations : il doit savoir, au juste moment, servir à boire au chanteur qui, avant de commencer un morceau pénible, profitant de quelques secondes pendant que son partenaire chante ou déclame, demande parfois une demi-tasse de thé tiède qui donnera de la pureté à sa voix. Dans ce cas, le valet de proscénium apporte discrètement la tasse à l'artiste qui la boit en se cachant avec sa main gauche couverte par la manche longue et large.

Si le souffleur n'existe pas et n'a peut-être jamais existé au théâtre chinois, le ts'ien tch'ang en remplit pourtant quelquefois la fonction. Cela se voit surtout dans le « théâtre école » que nous avons vu précédemment, où le valet de proscénium est tenu par le professeur même. Il arrive aussi, très rarement, il faut le dire, qu'un acteur réputé, ayant perdu la mémoire, soit soufflé par le valet de proscénium, qui est alors surnommé par le professionnel hi pao fou (le paquet du théâtre), toutefois seulement quand ce dernier connaît vraiment à fond tout le répertoire du théâtre chinois moderne et voire des pièces anciennes.

Faisons remarquer que ce valet possède, en outre, un art particulier : le fang yen houo, le lancement du feu. Il a pour instrument un papier d'amadou plié en accordéon qu'il tient entre ses doigts comme un éventail. L'extrémité supérieure de ce pli est allumée; dans le creux de la main, le valet garde une quantité de poudre de résine. Il la lance de manière qu'elle passe par les plis et s'allume en rencontrant la flamme de l'extrémité. Cette poudre ainsi lancée prend la forme du feu qui monte et va s'éteindre sur le plateau. Ce jeu est nécessaire pour les scènes d'incendie et pour les scènes de merveilleux mythologique. Les flammes doivent avoir des nuances diverses suivant les circonstances, aussi ce jeu, « le Lancement du feu », est-il un art véritable. Le valet de proscénium n'a point d'uniforme, il est habillé en « civil » ; en temps ordinaire, il se tient debout près de la porte de descente, le hia tch'ang men.

Les jeux de lumière n'existent pas au théâtre chinois, si ce n'est par le teng ts'ai. Le teng ts'ai, qui signifie le décor de lanterne, est employé surtout pour les pièces mythologiques. Par exemple, dans Lien houa t'ang, « le Lac de nénuphars », c'est un tableau composé de lanternes de nénuphars; dans T'ien Ho p'ei, « le Mariage sur la Rivière céleste » (la Voie lactée), c'est un pont éclatant de lumière, etc. Dans ce cas, on emploie, en guise de rideau, la tenture que nous avons mentionné précédemment. En réalité, le teng ts'ai n'est qu'une mise en scène fantaisiste adaptée au cadre original du décor simplifié, il ne s'agit ni de projections, ni de feux de rampes. Le temps, l'atmosphère, sont décrits simplement par le chant. Ainsi, dans la pièce Houa yeou chan, « la Montagne couverte d'huile brûlante », l'action se passe dans un passage de l'enfer, l'héroïne chante :

« Houen tch'en tch'en! Hei ngan ngan !
« T'ien je wou kouang ! »
« Que c'est trouble, les ténèbres ! Que c'est noir, la nuit !
« Le soleil au ciel n'a pas de lumière ! »

Nous touchons ici à la composition dramatique, puisque nous parlons de l'emploi du chant dans une pièce chinoise. Nous l'étudierons plus longuement dans la section de la composition; continuons notre étude sur les conventions.

Le cheval joue un rôle important dans le théâtre chinois où abondent les drames historiques. Etant la monture courante des anciens, le supprimer serait gêner fort l'action. Le moyen de le représenter est des plus simples, la convention veut que le fouet (Pien tseu) symbolise le « serviteur des guerriers ». La couleur du fouet serait la couleur du cheval; ceci a une grande importance, parce que, dans les drames chinois, il est des chevaux aussi connus que des héros. Par exemple, dans Mai Ma, « la vente du cheval », il s'agit ici du célèbre Houang piao de Ts'in Chou-pao, un des grands généraux qui aidèrent la fondation de la dynastie des T'ang. Le cheval Houang piao est jaune, aussi, pour le symboliser, on prend un fouet jaune. Dans Houa Jong tao, « le Passage de Houa Jong », où on célèbre la droiture de Kouan Kong, grand général du temps des Trois Royaumes (220-280), vénéré plus tard comme Dieu de la guerre, son cheval, Tch'e t'ou, qu'on peut traduire par Lièvre rouge, est représenté par un fouet pourpre.

Les personnages qui sont censément à cheval tiennent le fouet à la main; ils exécutent des mouvements sobres et discrets pour simuler la montée et la descente de cheval. Dans les Wou hi, les pièces militaires ou sportives, les jeux sur le cheval sont très nombreux, presque tous les mouvements du cheval sont interprétés par le cavalier. Avec un peu d'imagination, on voit fort bien un cheval trottant, galopant, courant, s'agenouillant, se levant, etc., etc. Ce jeu réglé, étudié et accompagné de musique, est une véritable danse. T'iao houa tch'o, « Contre les lourds chariots », est une pièce historique, où le général Kao Tch'ong, après avoir livré une bataille acharnée contre les Tartares, trouve la mort par la faute de son cheval qui, devant les lourds chariots lancés par les ennemis du sommet d'une colline, refuse d'avancer. Les jeux du cheval dans cette pièce sont excellents.

Le bateau est symbolisé par une rame; comme pour le cheval, les personnages évoquent les mouvements du bateau. T'a yu cha kia, « le Pêcheur révolté », est une pièce qui fait ressortir la beauté de ce jeu. Une des scènes se passe sur un lac, les personnages principaux sont le pêcheur et sa fille. Le jeu veut que les personnages arrivent au bord du lac, détachent la barque, montent à bord, traversent le lac, accostent, débarquent et attachent de nouveau la barque. Quand les artistes sont excellents, ce jeu est merveilleux, car il offre l'illusion parfaite d'un voyage à bord d'une barque si tous les détails sont observés. Par exemple, au moment où les personnages sautent dans la barque, celle-ci, déséquilibrée, se balance un moment, alors les artistes évoquent ce balancement par un mouvement gracieux et naturel des reins; puis ils s'en vont plus tranquilles, s'étant installés chacun d'un côté, la fille tenant la rame. Quand ils arrivent au milieu du lac, les eaux deviennent moins calmes, la barque se soulève et retombe, suivant les mouvements des flots, alors les artistes exécutent des mouvements analogues à ceux du

départ, mais cette fois ils ne les exécutent pas en même temps; quand le père se baisse, la fille se redresse, et vice-versa. Puis le lac devient plus calme, car ils approchent du bord, ils débarquent avec les mouvements qui conviennent. Ils attachent la barque et s'en vont. La scène se passe pendant une nuit sombre et silencieuse, aussi l'orchestre ne fait entendre que le murmure des ondes.

La voiture est représentée par deux roues dessinées sur deux morceaux de toile jaune qui, attachés sur deux bâtons, sont tenus par un domestique. Le personnage qui se place entre les deux toiles est censé être en voiture, ou plutôt en pousse-pousse — cette voiture ancienne, qui n'était qu'une chaise montée sur deux roues et qui était poussée par un domestique.

Le palanquin est représenté de deux manières. Première manière : un domestique, dissimulé, maintient, devant le personnage qui est censé être en palanquin, des rideaux rouges montés sur un bâton horizontal, soutenu par deux autres bâtons d'environ un mètre cinquante de hauteur. Cette manière est ordinairement utilisée pour évoquer le palanquin de femme. Seconde manière : elle est encore plus simple, elle est dépourvue de tout matériel. Elle veut évoquer le palanquin du dignitaire, du mandarin. Le personnage, qui marche entre deux ou quatre domestiques, est censé être dans le Ta kiao (grande chaise à porteur). On s'en aperçoit quand il mime la montée ou la descente, la convention veut qu'il baisse la tête pour entrer et pour sortir, la porte du palanquin étant toujours moins haute que la taille d'un homme moyen; les domestiques de devant lèvent les bras en forme d'arc au-dessus de la tête du dignitaire : c'est pour écarter les rideaux du palanquin imaginaire.

Les accessoires sont désignés sous le nom de Ts'ie mo, ils avaient une grande importance à l'époque de Kouen kiu. Comme le décor manquait, on cherchait à éblouir le public par le luxe des accessoires. On parle encore, à présent, des cent soixante mille taëls, qui correspondaient à un million et demi de francs, que dépensa un grand commerçant de Kiang Sou pour la représentation de T'ao houa chan, « l'Eventail aux fleurs de pêcher », à l'époque de Kien-long (1711-1799). La moitié de ces sommes sont dépensées pour les Ts'ie mo. Quand le Houei pan entra à Pékin, les Ts'ie mo tombèrent dans la simplicité; les objets indispensables furent seuls conservés :

Les dragons, les tigres, les animaux domestiques, féroces ou légendaires, etc., font la série des têtes en carton peint.

Le Kouei Sing, dieu de la littérature, le T'ou Ti, dieu de la localité, les diables, les démons, etc., font la série des masques en carton ou en bois.

La porte d'une ville dessinée sur une toile bleu foncé, comme nous avons vu précédemment, la montagne, le pont, le pavillon, la porte d'un temple dessinés et gravés sur des planches, etc., forment la série des grands décors.

Les nuages, dessinés sur des cartons en forme de bouclier au contour gracieusement découpé, le vent représenté par des drapeaux noirs ou jaunes, le fleuve par des drapeaux bleu clair, ayant le dessin des ondes et des animaux aquatiques, la voiture par des drapeaux jaunes portant le dessin d'une roue, etc., forment la série des drapeaux.

Le fouet, la rame, les rideaux, les nécessaires pour écrire, les instruments de musique, le sceau, les ling tsien (les flèches représentant l'ordre d'un général), les appareils de supplice, etc., constituent la série des nécessaires.

Signalons encore une particularité : pour représenter la tête d'un homme exécuté, on prend un paquet de chiffons en forme de crâne et enveloppé dans une étoffe rouge. Si l'on ajoute les ornements, les tentures, les enseignes des cortèges et les armes, on aura la collection à peu près complète de Ts'ié mo dans un théâtre ordinaire. Le théâtre chinois étant essentiellement conventionnel, l'emploi des objets authentiques y paraîtrait grossier, aussi presque tous les objets usuels y sont-ils stylisés. Même les armes sont faites en bois et en bambou, les vraies armes ne paraissent en scène que dans quelques pièces sportives où les jeux des armes forment une partie importante du spectacle. Par exemple, dans Ts'ouei P'ing chan, *La Montagne Ts'ouei P'ing;* T'ie Kong-ki, *Le Coq de fer*, etc.

LE COSTUME

Le costume employé au théâtre chinois moderne est presque toujours celui de la dynastie des Ming, mais stylisé. Sous les Ming, les acteurs jouaient avec le costume de leur temps aussi bien les drames historiques que les pièces modernes, car ils ne trouvaient pas grande différence entre leur costume et celui des dynasties précédentes. Malgré le changement de costume très sensible depuis l'avènement des Mandchous, le théâtre a gardé jusqu'à nos jours la mode somptueuse des Ming, même pour les pièces dont le sujet est daté des Ts'ing. Toutefois, des exceptions sont faites pour certaines pièces. Par exemple, T'an ts'in siang ma, *La Dispute entre les deux belles-mères*, farce dans laquelle on voit sur la même scène le costume élégant et richement brodé d'une noble dame mandchoue et celui pratique, simple et modeste d'une campagnarde chinoise. Dans T'ie Kong ki, *Le Coq de Fer*, drame militaire représentant un épisode de la rébellion des T'ai P'ing, ces derniers, considérés comme brigands indésirables, ont comme costume une fantaisie de la mode des Ming, tandis que ceux qui représentent le gouvernement, l'ordre, portent robes et chapeaux des Ts'ing. Cependant, en général, la mode des Ts'ing au théâtre est celle des Tartares, des étrangers, des ennemis envahisseurs.

La mode des Ming est caractérisée par la robe aux manches longues et

larges. La robe est longue, tombe jusqu'aux pieds pour l'homme. Pour la femme, elle est courte, arrive seulement aux genoux, elle forme tunique sur une jupe qui tombe jusqu'aux pieds et, bien souvent, les couvre. Des manchettes en fine étoffe blanche ou bleu clair garnissent l'extrémité des manches, hautes de trente-cinq centimètres environ, elles sont placées à l'intérieur et les dépassent pour retomber sur les mains.

La couleur, les motifs de broderie, les garnitures de la robe, indiquent le rang de celui qui la porte.

La robe de l'empereur est jaune, brodée de dragons, garnie d'une ceinture ornée de jade.

Celle d'un prince ou du premier ministre est rouge, brodée aussi de dragons et garnie d'une même ceinture.

Celles des ministres, des préfets, des sous-préfets, des fonctionnaires, sont blanches, violettes, bleu foncé, vertes, etc., avec les mêmes broderies et garnitures.

Celle d'un riche bourgeois, d'un Yuan wai est bleue et brodée de t'ouan cheou tseu, caractère « longévité » stylisé.

Celle des civils et des lettrés de conditions ordinaires est bleue, sans broderie, avec une ceinture de soie.

Celle des portiers, des serviteurs, est noire, sans broderie.

Les robes des femmes sont de même couleur et ont les mêmes garnitures que celles des hommes de leur rang. D'autre part, les soubrettes portent une robe et, par dessus, une sorte de tunique sans manches, ceinte par une ceinture de soie de couleur voyante. Le tout est court, il n'y a pas de jupe, les pantalons longs et larges dépassent.

Pour les vieilles femmes riches ou pauvres, on aime la couleur jaune-gris, la qualité de l'étoffe seule distingue leur condition.

Le costume d'une femme ordinaire est composé d'une robe noire, sans broderie, et d'une jupe à mille plis de couleur bleu clair.

Quant aux militaires, la cuirasse est le vêtement habituel des généraux, des chefs, enfin des personnages qui se battent à cheval.

Le maréchal couvre sa cuirasse d'une large robe dont il n'enfile qu'une manche — celle de gauche — et il laisse voir l'armure de son bras droit.

La cuirasse est composée, du moins au théâtre, de deux pièces principales, celles qui protègent les parties antérieures et postérieures du corps descendent jusqu'aux pieds; de deux autres pièces protégeant les jambes et qui se trouvent des deux côtés du corps que les deux parties principales ne couvrent pas. Les manches sont collantes, mais les jointures sont libres. Un miroir de bronze protège le creux du cœur, une gueule de tigre orne la pièce de devant, à la partie centrale et, enfin, quatre petits drapeaux sont fixés sur le dos, les hampes dépassant les épaules. Ces cuirasses sont en satin, brodées et en partie ouatées.

Le costume des soldats offre les aspects les plus divers, en général ils ont une robe courte et portent pantalons ou culottes et guêtres.

Les touan ta wou cheng, c'est-à-dire les guerriers qui se battent avec des armes courtes et à pied, portent une espèce de redingote bien serrée et boutonnée, tombant un peu plus bas que la taille et laissant voir un pantalon assorti. Une ceinture de soie est nouée par devant et elle laisse pendre jusqu'aux genoux ses deux extrémités ornées de franges. Ils gardent en temps de repos un manteau long et large. Les couleurs les plus variées sont employées pour le costume militaire. Elles sont souvent choisies d'après le goût des héros, d'après l'histoire ou la légende.

Les coiffures aussi marquent le rang des personnages qui les portent. Ainsi, l'empereur porte le t'ien p'ing kouan, bonnet orné à sa partie supérieure d'une planchette rectangulaire de quinze centimètres sur trente environ et aux extrémités de laquelle douze rangées de perles pendent et forment rideaux, voilant ainsi le front et les yeux de l'empereur. Cette coiffure est peu en usage; d'origine très ancienne, elle ne sert que pour quelques pièces dont l'action se passe dans les temps les plus reculés. Plus couramment, l'empereur est coiffé de houang kouan, espèce de couronne fermée en haut et ornée de dorures et de pierres précieuses.

Le tch'eng siang, premier ministre, a un chapeau en forme de cube ayant deux ailes (3) minces et longues. Une plaque de jade le garnit au milieu du devant.

Les ministres, les préfets, les sous-préfets, portent un chapeau de forme ronde ayant deux ailes moins longues, mais plus larges que celles de la coiffure précédente. On le nomme Cha mao.

Les bourgeois et les lettrés portent le fang kin, le bonnet carré. Cette coiffure, ainsi que les précédentes, ménage à sa partie postérieure un renflement destiné à contenir le chignon.

Les Siang kong, jeunes étudiants, et les kong tseu (jeunes princes), sont coiffés d'un chapeau en forme de papillon ou portent le tseu kin kouan, espèce de couronne.

Les serviteurs, les portiers, ont un chapeau noir, mou, écrasé sur le côté.

Pour les militaires, ce sont différentes formes de casques.

Les plus pittoresques sont les chapeaux des boxeurs, des guerriers à pied. Leurs coiffures sont aussi célèbres que les chapeaux des mousquetaires en France. Elles sont aussi jolies que variées; la plus classique a la forme curieuse d'un chapeau haut-de-forme très haut et sans bordure, mais octogonal. Un gros bouton en velours est placé au sommet, des pompons de couleurs harmonieuses sont placés tout autour et une épingle en forme de feuille de ts'eu kou (sagittaire) orne le devant.

Pour la femme, le chapeau n'existe pas, sauf le fong kouan, la couronne au phénix, qui est réservée aux femmes de haut rang : l'impéra-

---

(3) Les ailes sont en métal ou en sparterie. Elles n'étaient en réalité dans la mode des Ming que les pans d'un ruban noué qui servait à fermer le bonnet.

trice, la reine, la princesse, la mère et la femme du grand dignitaire, etc.

Les femmes de condition ordinaire ne connaissent pas d'autres formes de coiffures que le chignon classique, appelé ki.

Les vieilles femmes rassemblent leurs cheveux sur le sommet de la tête et les fixent avec une épingle; une écharpe étroite, assez longue, serre la tête. Cette écharpe est ordinairement de couleur jaune-gris.

Les jeunes filles et les soubrettes portent le chouang houan, c'est-à-dire qu'elles séparent leur cheveux par une raie au milieu de la tête. Elles font deux tresses qu'elles relèvent en deux chignons à droite et à gauche du visage.

Les personnages masculins, pour paraître plus grands et plus élégants sur la scène, sont chaussés de kao hio, bottes à semelle épaisse, de même que les acteurs grecs qui portaient des cothurnes. Cependant, les guerriers à pied, pour être plus agiles, portent kouai hio, bottines légères à semelle mince. L'épaisseur des semelles de kao hio a généralement douze ou quinze centimètres. Elles sont blanches. Quant à la couleur des bottes, elle est généralement noire, mais quelquefois elle est pareille à celle de la robe ou de la cuirasse.

Les chaussures pour les femmes ont moins d'importance, car la jupe longue cache entièrement les pieds; pourtant, elles ne sont pas pour cela négligées. Elles sont jaunes, ornées de dessins noirs pour les vieilles femmes, et rouges ou vertes, brodées de motifs de fleurs ou de phénix pour les jeunes.

Mais certains rôles de femmes joués par des hommes exigent l'apparence des pieds minuscules, alors les acteurs destinés à ces rôles sont obligés de s'attacher à la pointe des pieds une paire de fausses bottines en bois couvertes de soie brodée.

Voilà les grands traits du costume des Ming ou plus précisément du théâtre chinois moderne. Les brocarts, les plumes, les fourrures, les colliers et toutes autres espèces de parures s'y trouvent à profusion. Les robes, les cuirasses, les coiffures sont généralement ornées de paillettes, de petits miroirs. Rien ne chatoie et ne brille plus que le costume du théâtre chinois.

Les acteurs chinois se maquillent à peu près comme ceux d'Europe, sauf, toutefois, pour l'art de « Ta lien » (faire la figure), des artistes du rôle de Tsing (d'homme violent et fort). Ils se maquillent suivant l'âge, l'état de santé, l'émotion des personnages qu'ils incarnent. Les rôles de vieux blanchissent les sourcils; ceux de malades passent une légère couche d'encre de Chine largement délayée dans l'eau, mettent du blanc aux coins des paupières ou font briller le front avec de l'huile pour faire paraître la fièvre; ceux qui sont dominés par une grande émotion, par

(1) Voir chapitre III, pages 39 à 41.

exemple au moment d'un meurtre, se couvrent la figure d'une crème faite de poudre gris clair et de blanc d'œuf. Les rôles de jeunes femmes se poudrent, mettent du rose aux joues, du rouge aux lèvres et se dessinent les sourcils qu'on nomme, d'après leurs formes stylisées, ts'ieou chan, montagnes automnales, lieou ye, feuilles de saule, etc.

Les barbes stylisées sont généralement très longues et encadrent sévèrement la figure. Les professionnels les appellent K'eou mien ou Jan k'eou. Il y en a de différentes sortes : notamment, Hei j'an k'eou, barbe noire pour homme de trente à quarante ans; Ts'ang pai j'an k'eou, barbe noire et blanche; Pai j'an k'eou, barbe blanche pour hommes très âgés; Hong j'an k'eou, barbe rouge destinée aux guerriers farouches et de caractère coléreux; Wou lieou j'an, barbe divisée en cinq, portée par les poètes et les immortels; puis les séries de tchoua, barbe courte, Hei tchoua et Hong tchoua portée par les seconds rôles militaires; les séries de San, barbe divisée en trois, Hei san (noir), pai san (blanc), ts'ai san (blanc et noir), etc., pour les personnages nobles, et les séries de man, barbe longue et épaisse, Hei-man, Pai-man, etc., pour les rôles de Tsing ; enfin, les barbes et moustaches pour les personnages comiques : Tiao ta, barbe découpée et pendante, Pa tseu jan, moustaches tombantes ayant le dessin du caractère Pa qui est formé par deux traits tombants comme un V renversé et écarté au milieu : ces deux-là, réservées au wen tch'eou, comique civil et Yi tseu j'an, moustaches au dessin du caractère Yi formé d'un trait horizontal, réservées alors au wou tch'eou, comique militaire. Comme les séries de San, le Yi tseu j'an se divise en Hei yi (noir), pai yi (blanc), ts'ai yi (blanc et noir).

CHAPITRE III

La distinction des rôles. -- L'éducation des comédiens

La stylisation dans l'art dramatique chinois. — Les quinze kiao ou rôles types et leurs aptitudes exigées :

1° Les neuf rôles masculins : Cheng ou Lao Cheng et son dérivé Wai (rôle d'homme ou d'homme âgé); Siao Cheng (rôle d'adolescent et d'amoureux); Wou cheng (rôle de guerrier); Tsing ou Wen tsing (rôle d'homme fort et maquillé) — le maquillage chinois « Ta lien », son origine et son but, sa technique —; Wou tsing (rôle de guerrier maquillé); Tch'eou ou Wen tch'eou (rôle comique); Wou tch'eou (rôle de guerrier comique); Fou (rôle secondaire militaire); Mo (rôle secondaire civil) ;

2° Les rôles féminins: — Pourquoi les rôles de femme sont tenus par des hommes. — L'apparition des actrices, leur collaboration avec les acteurs. — Les cinq rôles féminins : Tan ou Tcheng tan (rôle de femme classique); Lao tan (rôle de femme âgée); Wou tan (rôle de femme guerrière); Houa tan (rôle de jolie femme); Ts'ai tan (rôle de femme comique);

3° Le dernier rôle pour les deux sexes: Tsa (rôles divers, utilités, figurants).

L'éducation des comédiens. — Les différentes catégories de professeurs. — Le K'o pan, « théâtre école ». — Le contrat entre le professeur et la famille de l'apprenti. — Les étapes de l'apprentissage d'un élève comédien : 1° Jen che, reconnaître le maître; 2° Hio hi, apprentissage; 3° Ta p'ao, paraître en scène; 4° Tsouo k'o, faire la section; 5° Tch'ou che, quitter son maître. — Les écoles municipales.

LA DISTINCTION DES ROLES

Les personnages dramatiques du théâtre chinois sont classés d'après le type de leur rôle; comme on distingue dans le théâtre européen le père noble, le jeune premier, l'ingénue, l'amoureuse, le comparse, etc. Mais cette distinction est beaucoup plus nette au théâtre chinois : elle constitue un de ses caractères originaux.

Les artistes chinois pensent que copier textuellement, servilement la nature n'est pas de grand mérite pour l'artiste, car toute la valeur de

l'œuvre reviendrait alors à la nature elle-même qui prête sa beauté. Le rôle de l'artiste est de créer une forme d'interprétation, un style.

La stylisation est générale dans l'art dramatique chinois. Nous avons déjà vu que la scène, le décor, les accessoires, le costume, tout est stylisé. Nous allons voir que la voix, l'accent, l'attitude, le geste des rôles ont un style obligatoire. Des conditions sont observées, prescrites selon le sexe, l'âge, la nature du personnage : des rôles types sont ainsi créés avec leurs caractères propres. Des acteurs se spécialisent dans chaque rôle type et ne peuvent guère se confondre tant les conditions exigées sont différentes pour chaque rôle.

On distingue quinze kiao ou rôles types dont neuf pour les rôles masculins, cinq pour les rôles féminins et un pour les deux sexes.

Premièrement, les rôles masculins :

1° Cheng ou lao cheng, rôle d'homme ou d'homme âgé. Ce rôle comprend les hommes d'âge mûr et d'âge avancé. Sa voix mâle est grave, intense; ses expressions, ses gestes, sobres et raisonnés. Son âme est pure, son cœur droit. Il ne faut pas ignorer que le théâtre chinois, plus encore que les autres théâtres, prétend être l'école de la morale. Aussi la jutice constitue-t-elle une des lois fondamentales du théâtre chinois. Cette justice se manifeste dans les œuvres mais aussi dans l'adaptation des personnages aux rôles types qui leur conviennent. Jamais un traître, même s'il est un homme d'âge mûr ou avancé, ne peut être classé dans le rôle de lao cheng. Un traître n'est pas digne d'être interprété par un rôle au visage clair et sain, qui est un des caractères du rôle de lao cheng. Ce rôle est le plus important de tous, son personnage est le plus souvent le héros de la pièce. C'est le rôle qui chante par excellence, et son chant est le plus aimé. Une troupe ne pourra jouer si elle ne possède pas un bon auteur lao cheng. C'est l'homme bon, quelquefois faible, torturé par le sort ironique. Il peut appartenir à toutes les classes de la société : c'est un empereur, le Hien Ti, dans la pièce Hiao Yao Tsin, *Menace de Ts'ao-Ts'ao;* un maréchal, le Yang Ki-Ye, dans Li Ling pei, *Stèle de Li Ling;* un bourgeois, dans Tchou cha tche, *La Marque pourpre;* un policier, dans Mai ma, *La vente du cheval;* un étudiant, dans Ma Ts'ao, *Une Leçon à Ts'ao Ts'ao,* etc. Cependant, le serviteur forme un type particulier ou du moins une variante qui s'appelle wai.

L'étymologie de ce nom est peu explicable; en effet, wai qui signifie « dehors » n'a point de rapport avec le mot yuan-tseu qui désigne le serviteur. Nous trouvons le même cas pour de nombreuses expressions théâtrales. La tradition théâtrale l'explique ainsi : elle veut que les noms de rôle expriment souvent le contraire de l'esprit qu'on attache à ces rôles. Par exemple, cheng qui signifie « naître », « vie », est employé pour désigner le personnage âgé qui approche la mort, et ici wai, qui veut dire « dehors », désigne le serviteur, le domestique qui est attaché

à l' « intérieur » de la famille. Ces explications forcées ne sont guère satisfaisantes.

Les acteurs spécialistes lao cheng peuvent jouer indifféremment le rôle de wai. Néanmoins, wai a ses caractères particuliers, c'est le rôle du serviteur fidèle. Ce serviteur obéissant, plein de foi, brave, qui risque tout, au besoin sa vie, pour tirer ses maîtres d'une mauvaise situation, est souvent le héros des pièces. Par exemple, dans Yi p'eng siue, *Une poignée de neige;* Nan t'ien men, *La Porte méridionale du Ciel;* Kieou keng t'ien, *La Neuvième Heure;* Tchan P'ou-kouan, *Le Siège de P'ou-kouan*, etc. C'est aussi un rôle qui chante, mais la déclamation est particulièrement importante pour ce rôle. Les personnages des rôles cheng et wai portent toujours la barbe, celle-ci est noire, grise ou blanche, selon l'âge du personnage. Aussi, ces deux rôles sont populairement appelés hou tseu cheng ou hiu cheng, rôles à barbe.

Des personnages graves du drame appartiennent aussi quelquefois au rôle de wai, par exemple, dans Sang yuan ki tseu, *Dans un jardin de mûriers, il laissa son fils,* le personnage principal, le père, est confié à un rôle de wai.

2° Siao cheng, rôle d'adolescent. Contrairement à ce qu'on pourrait supposer, ce rôle n'est pas tenu par des acteurs jeunes. L'exception est rare, car ce rôle demande particulièrement du talent et de l'entraînement. L'adolescent s'éveillant à la vie, plein de confiance en lui-même, crédule ou incrédule mais également innocent, fier, actif, aimant les aventures, curieux et moqueur : n'est-ce pas un type des plus intéressants et un rôle des plus difficiles ? Il est tenu par des hommes ayant beaucoup étudié les adolescents, aussi voit-on le célèbre acteur spécialiste Siao cheng, Tchou Sou-yun, jouer merveilleusement, à quarante ans passés, le rôle de Yue Yun qui avait quinze ans, dans la pièce Yue kia tchouang, *Le Village de la famille Yue.*

La convention veut que la voix de Siao cheng soit aiguë comme celle de la femme, mais plus intense, plus forte et plus énergique. Celui qui joue le rôle de Siao cheng emploie la voix artificielle qui exige beaucoup d'art. Ses gestes sont libres, nerveux et impatients, ses expressions éveillées et vives. L'enfant prodige, le fils fidèle sont les principaux personnages de ce rôle. Citons parmi les personnages types de Siao cheng, Tcheou Yu, le maréchal enfant du royaume Wou au temps des San Kouo, des Trois Royaumes, qui luttait de stratégie à maintes reprises avec le célèbre Tchou Ko-liang; Lou Wen-long, ce jeune guerrier sans rival qui, à l'âge de seize ans, apprenant que son père adoptif, un Tartare, qu'il considérait comme son vrai créateur, a été l'ennemi mortel de son père, quitte le camp des Tartares et se range sous la bannière chinoise; l'Ame de Kong Chou touan qui venait consoler sa mère malheureuse.

Une remarque importante : Siao cheng comprend aussi le rôle d'amou-

reux qui, pourtant, peut avoir dépassé l'âge de l'adolescence. L'amoureux est tout de même classé dans le rôle de Siao cheng, car les jeunes Chinoises aiment surtout les hommes jeunes et veulent qu'ils soient beaux et doux. Les étudiants élégants, intelligents, sans force physique apparente, même d'allure faible, sont ceux qui inspirent le plus d'admiration et d'amour. Par exemple, Tchang Kiun jouei dans Si siang ki, *Le Pavillon occidental;* Lieou Mong-mei dans Mou tan t'ing, *Le Pavillon de Pivoine;* Mo ki dans Hong louan ki, *Le Mariage de Hong louan;* Fou P'eng dans Che yu tchouo, *Le Bracelet de jade*, etc., sont des rôles d'amoureux tenus par les acteurs Siao cheng.

Siao cheng est un des rôles qui se chantent; son chant comme sa déclamation demande une voix artificielle très cultivée; les jeux de mime sont un art particulièrement important pour les acteurs Siao cheng.

3° Wou cheng, rôle de guerrier. Wou qui signifie militaire, sportif, brave, est employé ici pour qualifier ceux qui, d'un caractère vaillant, se distinguent aussi bien dans la boxe que dans l'art de manier les armes. Ce sont des généraux, de grands soldats, des policiers, des brigands pittoresquement surnommés « héros de la forêt verte »; ils sont d'un type des plus intéressants parmi les personnages du théâtre chinois.

Ces guerriers, s'ils portent cuirasse, se battent à cheval et emploient par conséquent des armes longues; ils sont appelés tch'ang ta wou cheng, guerriers aux longues armes ou k'ouei k'ao wou cheng, guerriers à la cuirasse; si, au contraire, ils ne portent pas de cuirasse, se battent à pied et emploient des armes courtes, ils sont appelés touan ta wou cheng, guerriers aux armes courtes.

Ce sont ordinairement des hommes jeunes, aussi leur voix est-elle mâle, leur démarche rapide et sûre. Il peut arriver qu'ils soient âgés et portent barbe, mais on ne les confondrait pas pour cela avec des rôles de lao cheng, car ils sont des guerriers et, quoiqu'âgés, ils restent robustes et agiles comme des jeunes gens, caractères essentiels de wou cheng.

L'acteur spécialiste wou cheng peut jouer presque tous les rôles du genre sans distinction. Pourtant, il est des acteurs spécialistes tch'ang ta wou cheng, c'est-à-dire des rôles de guerrier aux armes longues et des acteurs spécialistes touan ta wou cheng, guerrier aux armes courtes.

Les rôles de wou cheng comportent moins de chants que les rôles précédents. Ils chantent avec une voix naturelle, mâle et claire. La déclamation est importante, mais l'art de manier les armes et celui de la boxe sont essentiels.

Le général Tchao Yun, dans Tch'ang Pan p'o, *La Côte Tch'ang Pan*, est un rôle de guerrier aux armes longues; le policier Houang T'ien-pa, dans Ngo Hou ts'ouen, *Le Village des Tigres cruels*, est un rôle de guerrier aux armes courtes; le maréchal Yue Fei, dans Ts'ing Song ling, *Les Funérailles Impériales*, est un rôle de guerrier à barbe qu'on appelle

quelquefois lao wou cheng, et en même temps un rôle de tch'ang ta wou cheng, se battant à cheval; le vieux Tch'ou Piao, dans Na Kao Teng, *La Capture de Kao Teng*, est un rôle de Lao wou cheng et aussi un rôle de touan ta wou cheng employant des armes courtes.

4° Tsing ou wen tsing, rôle d'homme fort et maquillé. Ici encore, intervient l'explication curieuse de la tradition théâtrale, explication qui veut que le nom de rôle soit le contraire du sens que l'on veut exprimer : tsing qui signifie propre et clair est employé pour désigner le rôle des personnages ayant la figure peinte, maquillée.

Avant de parler des caractères de ce rôle, nous jugeons utile de préciser le sens du mot « ta lien » qui est un caractère bien original du théâtre chinois.

« Ta lien » ne veut pas dire ici maquiller, se grimer, accentuer les traits de la figure, et, au moyen des perruques ou fausses barbes, parvenir à donner l'apparence du personnage qu'on interprète. Ces travaux, qui consistent à se faire une tête, s'appellent Chang tchouang en terme du théâtre chinois, et ils n'ont rien d'original si ce n'est de surélever les deux coins extérieurs des yeux, pour leur donner plus de caractère et d'expression, à l'aide d'un linge mouillé serrant le crâne, et d'accrocher aux oreilles, sur une forme en métal, au lieu de la coller sur les joues, une barbe stylisée, extrêmement longue. Ta lien est autre chose que tout cela. C'est la peinture qui couvre la figure de l'acteur du rôle de tsing pour lui donner un masque qui, d'après les conventions, exprime une idée, marque le caractère, la nature du personnage.

L'origine de cette mode est ancienne. Dans Kieou T'ang chou, yin yo tche, *L'Histoire des anciens T'ang*, par Lieou Sin, de la dynastie des Tsin (936-946), *section musique*, ainsi que dans plusieurs ouvrages de la dynastie des T'ang (618-905), notamment dans Yo fou tsa lou, *Ecrits divers du Palais de la Musique;* par Touan Ngan-kie, dans Kiao fang ki, *Mémoires du Conservatoire*, par Ts'ouei Ling-ts'in; on cite le Ta mien, c'est-à-dire le masque du prince Lan Ling Wang, de la dynastie des Pei Ts'i. Ce prince brave, vaillant et grand guerrier, avait une figure fine, féminine; pour être plus imposant et terrifier les ennemis, il portait un masque avec des traits sévères, farouches. Il remporta ensuite les plus brillantes victoires. Une danse fut composée en son honneur, Lan Ling Wang jou tchen kiu; le danseur portait le célèbre masque du prince. Est-ce là l'origine de la peinture faciale ?

Une autre citation paraît mieux l'expliquer. Un article dans Mong léang lou « Ecrits d'un songe », ouvrage par Wou Tseu-mou, de la dynastie des Song (960-1276), parle du théâtre des ombres : « Au début, quand on inventa ce jeu, les personnages étaient découpés dans du papier; plus tard, cette fabrication se perfectionna et on employa le cuir du mouton. Ces personnages articulés étaient habilement coloriés, leur figure était

finement sculptée ou découpée. Celle des personnages nobles et honorables avait les traits réguliers et la face claire, tandis que celle des personnages antipathiques avait les traits exagérés et la face coloriée. » La peinture faciale nous viendrait ainsi du théâtre des ombres.

Ces citations (1) sont intéressantes parce qu'elles touchent de près la question du maquillage, mais ni l'une ni l'autre ne nous permettent de trouver l'origine certaine de la peinture faciale. Car, d'un côté, les personnages maquillés ne sont pas nécessairement des guerriers comme dans la danse de Pei Ts'i, d'autre part, ils ne sont pas non plus exclusivement des personnages antipathiques comme dans le théâtre des ombres de la dynastie des Song. En effet, le Wen tsing comprend particulièrement les personnages sévères, autoritaires et énergiques appartenant à la vie civile, wen voulant dire civile, lettré; et ces personnages sont souvent d'une vertu remarquable, comme ministre fidèle, juge impartial, ami dévoué, etc. Dans ce cas, le chant est le principal talent demandé à l'acteur spécialiste, la voix doit être naturellement forte, volumineuse et le son nasal est très employé. L'auteur qui excelle dans ce rôle est populairement appelé hei t'eou, Tête noire. Il est ainsi appelé parce qu'un des personnages les plus importants de ce rôle est Pao Tch'eng, qui a la figure peinte en noir. Pao Tch'eng, vulgairement Pao kong, seigneur Pao ou Lao Pao, vieux Pao est un juge de la dynastie des Song, dont l'impartialité et l'esprit de justice sont légendaires. La tradition certifie qu'il avait le teint très foncé et, comme il était juste et sévère, on le présente avec la figure noire comme « du fer dur et immuable », symbole de sa droiture.

Voici le secret de la peinture faciale : les traits et le teint de la figure sont tels que l'histoire, la tradition, ou la légende les a attribués au personnage. Puis ces traits, ce teint, sont accentués et stylisés par l'artiste qui leur donne un caractère, une forme définitive, conventionnelle, respectée par tous les théâtres. Lien p'ou est une espèce de grammaire des différentes formes de la figure peinte. Cet ouvrage est introuvable dans le commerce, il est conservé précieusement par les professionnels, les acteurs ou les directeurs de théâtre. Ces figures sont très populaires, à tel point que ne pas reconnaître un personnage d'après son masque peint est une véritable humiliation pour un amateur de théâtre.

Il semble que des lois régissent le maquillage et permettent de déchiffrer facilement le caractère du personnage : par exemple, pour les sympathiques, les traits sont nobles, reposés, le teint chaud ou froid, mais toujours doux, jamais cru; tandis que pour les antipathiques, les traits sont irréguliers, les yeux souvent en triangle, le teint cru et choquant; la figure de Ts'ao Ts'ao, ce grand antipathique du drame historique, est

(1) Voir Wang Kouo wei « Song Yuan hi kiu che », chap. I, pages 8, 11, chap. II, page 42.

d'une blancheur pâle parée de rides noires : le traître n'ayant pas la conscience tranquille a facilement peur, ce qui lui donne un teint pâle.

Le masque imite parfois aussi, dans les pièces mythologiques, les animaux qui ont pris la forme humaine.

Cette peinture est ordinairement à l'huile (1), quelquefois à l'eau si on veut que les effets soient ternes au lieu d'être luisants. Elle couvre complètement la figure, les traits naturels disparaissent sous cette couche de couleur qui est un véritable masque; seuls les yeux brillent comme des pierres précieuses incrustées dans un laque.

Les masques ne sont pas comme ceux du théâtre antique grec qui présentent l'expression d'un sentiment déterminé, la joie, la douleur, etc.; ils indiquent la caractère, la nature du personnage. Ils ont l'avantage d'être relativement mobiles, les traits pouvant se rapprocher ou s'écarter; les reflets des yeux aidant, ils arrivent à exprimer les sentiments avec autant d'intensité que de simplicité. Leurs dessins sont d'une symétrie géométrique, on y trouve des lignes d'une rare beauté. Ces lignes, pour avoir plus d'ampleur, exigent une face large, aussi les acteurs qui tiennent ce rôle ont-ils tous les cheveux de devant rasés afin d'élargir le front.

Voici la description d'un masque classique :

Les sourcils, au lieu d'être naturellement horizontaux, partent de chaque côté de la naissance du nez et coupent le front de deux fortes lignes obliques. Le devant du front forme ainsi une sorte de triangle renversé dont la base est le bord de la coiffure et le sommet, le nez.

Quant aux yeux, la prunelle en est comme un joyaux serti dans deux bandes de peinture qui partent de chaque côté des ailes du nez et vont, en s'élargissant, jusqu'aux tempes.

La partie inférieure des narines est peinte de manière à imiter une forte moustache tombante dont les pointes dépassent les coins de la bouche.

Les parties ci-dessus constituent les couches principales et sont peintes d'une couleur dominante, foncée, généralement le noir; les autres parties secondaires, telles que le front, les paupières, les joues, le menton, le nez, etc., sont de couleurs plus claires.

L'aspect du masque est très varié. Il dépend de la nuance des contours, des lignes, des couches principales ou secondaires et de leurs couleurs. Des dessins supplémentaires annexés entre les couches principales et les couches secondaires, ou au milieu même des unes et des autres, peuvent encore en modifier l'aspect.

Généralement, tout le visage est encadré d'une longue barbe qui recouvre complètement la bouche et descend bien au-dessous du menton,

---

(1) On comprend pourquoi des acteurs chinois se démaquillent avec de l'huile, voir chapitre II la description de heou t'ai.

couvrant une partie de la poitrine. Il se peut qu'un Tsing soit adolescent; alors, il est dépourvu de barbe. Dans ce cas, les lèvres sont couvertes d'une forte couche de peinture rouge qui les élargit et les épaissit.

5° Wou tsing, rôle de guerrier maquillé. Les personnages de ce rôle sont des guerriers ayant une figure forte et imposante. Les lois du maquillage sont les mêmes que pour le wen tsing. Le chant n'est pas très important pour ce rôle, la déclamation et l'art de manier les armes le sont plus. Le type le plus connu de ce rôle est Tchang Fei, ce grand guerrier du temps des Trois Royaumes, nerveux, coléreux, imprudent, mais guerrier infatigable, presque sans rival. Ce rôle appartient plus à la comédie qu'au drame, car, souvent, il incarne le personnage grotesque, ridicule, d'esprit simple. Ce n'est pas tout à fait un premier rôle; les pièces où le premier rôle est tenu par un wou tsing sont rares. Cependant, son importance n'est pas minime, les acteurs spécialistes wou tsing sont très recherchés, parce que ce rôle est très apprécié de la jeunesse qui le surnomme ta houa lien, grande figure multicolore. En jouant à une représentation de théâtre, des enfants se disputent pour prendre le rôle de ta houa lien.

Il ne faut pas confondre le wou tsing avec le wou cheng qui, quelquefois, incarne un guerrier à la figure forte et imposante et joue avec un masque peint comme dans Na Kao Teng, *La Capture de Kao Teng*, où le brigand Kao Teng a la figure peinte; dans Kin ts'ien pao, *La Panthère aux pièces d'or*, le diable Panthère a aussi la figure peinte; mais ces deux premiers rôles sont tenus par des acteurs wou cheng. Car ces rôles demandent un grand art des armes qui est supérieur à celui des wou tsing.

Il faudrait remarquer aussi que le rôle cheng même se maquille dans certaines pièces, bien limitées d'ailleurs ; auquel cas ce maquillage ressemble fort peu à celui des rôles de Tsing. Il n'accentue que les traits principaux du visage tout en restant naturel, et leur donne un caractère; celui du personnage qu'on représente. Quant à la peinture, la couleur en est homogène et relativement peu foncée. Par exemple, Kouan-kong, dans Houa Jong tao, *Le Passage de Houa Jong* et Tchao K'ouang yin, dans Tchan houang p'ao, *L'Exécution de la robe impériale*, sont des rôles de cheng maquillés.

Le rôle de wou tsing, comme le rôle de wen tsing, comprend des personnages sympathiques et antipathiques.

6° Tch'eou ou wen tch'eou, rôle comique. Tous les personnages comiques appartiennent à ce rôle. Un maquillage sobre mais très expressif couvre le nez, les yeux, le centre du visage. Il est vif, souriant pour des personnages spirituels, moqueurs; sombre, flatteur pour des personnages rusés ou louches. La couleur principale est le blanc; le noir, le rouge et quelquefois le vert l'aident à donner expression et caractère.

Ce rôle comprend des personnages de tous les âges. S'ils sont d'âge

mûr ou avancé, ils portent moustache ou barbe. Le port de la moustache n'existe que pour ce rôle et pour celui de wou tch'eou que nous allons étudier; la barbe de tch'eou n'est pas noblement allongée comme celle des rôles de lao cheng, de wen tsing, de wou tsing, etc., mais courte et comiquement découpée.

L'artiste n'a pas besoin de bien chanter pour jouer ce rôle, plus il chante faux, plus il est aimé ; en revanche, la déclamation a ici plus d'importance que dans tous les autres rôles. Nous avons vu que la diction des rôles précédents est souvent artificielle. Ici, nous constaterons que l'acteur du rôle de tch'eou parle presque toujours naturellement.

Ce rôle est très délicat; aussi les bons acteurs spécialistes sont-ils rares : faire rire n'est-il pas souvent plus difficile que faire pleurer ?

Les lois qui concernent ce rôle sont relativement libres, ce qui le rend encore plus ardu.

Une particularité mérite d'être signalée : l'acteur du rôle de tch'eou possède le droit d'improviser sur la scène, c'est-à-dire qu'il peut modifier le texte de la pièce pour provoquer plus sûrement le rire, ou pour l'intensifier ou pour placer une réflexion spirituelle. Cet art particulier s'appelle houo k'eou en terme théâtral chinois; il est pratiqué surtout dans les pièces légères. Mais le rôle de tch'eou appartient aussi au drame sérieux, classique, qu'on appelle en chinois ta hi, le grand théâtre, dans lequel la fantaisie, l'improvisation ne serait pas admise.

Kiang Kan, dans K'iun ying houei, *La Rencontre des Héros;* Tchang Yi, dans Tiao kin kouei, *La Capture de la Tortue d'Or*, sont des rôles classiques de wen tch'eou.

7° Wou tch'eou, rôle de guerrier comique. Malgré son nom, ce n'est pas un rôle qui fait rire. Il représente dans les drames historiques, surtout dans les drames policiers, la clairvoyance, l'esprit, le raisonnement. Son maquillage, analogue à celui de wen tch'eou, est spirituel. L'acteur qui se spécialise dans ce rôle doit connaître à fond l'art de boxer et de manier les armes, en sorte qu'il puisse exécuter sur la scène des fantaisies risquées et habiles qui lui valent l'admiration. Là encore, la déclamation a une grande importance. C'est le wou tch'eou qui expose, avec précision la situation dans les scènes de conseil militaire, c'est lui qui propose des stratagèmes, c'est lui encore qui ne désespère jamais.

Il porte ordinairement moustache, noire, grise ou blanche selon son âge, mais presque jamais la barbe. Les pointes des moustaches se redressent vers le haut, ce qui donne au visage un air éveillé, spirituel.

Yang Hiang-wou, dans Kieou long pei, *La Tasse aux neuf Dragons;* Tchou Kouang-tsou, dans Louo ma hou, *Le lac Louo ma;* Che Ts'ien, dans T'eou ki, *Voler le Coq*, sont des rôles types de wou tch'eou.

8° Fou, comme son nom l'indique, est un rôle secondaire, surtout employé pour les personnages militaires. Il peut être maquillé ou non

maquillé. Ce sont des acteurs de second ordre qui tiennent ce rôle dépourvu de caractères définitifs. Les personnages des rôles de wou cheng, de wou tsing ou de wen tsing de moindre importance appartiennent au rôle fou.

9° Mo est aussi un rôle secondaire, spécialement employé pour les personnages civils. Il n'est pas maquillé. Ce sont généralement les mêmes acteurs que pour le rôle de Fou, bien qu'il exige plus de chant et de déclamation. Les personnages des rôles de lao cheng, de wai de moindre importance, appartiennent au rôle mo.

Deuxièmement, les rôles féminins :

Parlons tout de suite d'une des grandes originalités du théâtre chinois : tous les rôles de femme sont tenus par des hommes. Quelle est l'origine de cette particularité ? Est-ce une question de mœurs ou bien les femmes chinoises ne sont-elles pas capables d'interpréter leurs propres caractères? Quoique les actrices aient existé au temps des Yuan et des Ming, l'origine de cette convention nous paraît aussi lointaine que celle du théâtre lui-même. Nous trouvons cette description dans une remontrance du ministre Lieou Yu adressée à l'empereur Souei Yang Ti qui régna de 605 à 617 : « Les sons des tambours s'élèvent jusqu'au ciel ! Des chandelles gigantesques éclairent toute la terre ! Des humains portent des masques d'animaux ! Des hommes se déguisent en femme !... (1). » C'est une question de mœurs et aussi un fait de nécessité : la femme vivait enfermée par l'application de la doctrine des sages antiques qui défend la relation libre entre les deux sexes : Nan niu cheou cheou pou ts'in, « que donner et recevoir entre homme et femme ne puisse se faire directement » ; aussi trouverait-on difficilement, dans un pays où la pudeur féminine et la timidité sont très développées, une femme qui consentît à paraître en public sur la scène. Pour les remplacer, on apprit aux jeunes gens à imiter la voix, la marche, les gestes de la femme, jusqu'à ses étourderies, son sourire et ses expressions. Ces jeunes acteurs, ainsi éduqués, s'adaptent aux habitudes de la femme et jouent admirablement les rôles féminins ; devenus hommes, ils ne font que progresser dans leur art s'ils sont travailleurs. Le célèbre acteur Tch'en Te Lin joue merveilleusement le rôle de tcheng tan, femme classique, à l'âge de cinquante ans. Les conditions exigées pour les rôles féminins sont absolument nettes, définies. Il faut avoir un corps souple, élégant, une figure fine, etc. Il faut surtout possèder le don d'imitation pour exceller dans ce jeu plus artificiel, par conséquent, plus difficile que les autres. L'éducation des acteurs qui s'y destinent est très longue.

Il est un fait qu'on ne peut nier : les comédiens chinois avaient une réputation détestable, surtout ceux qui jouaient des rôles de femme. Aussi

---

(1) Voir Wang Kouo-wei, « Song Yuan hi k'iu che », chapitre I, page II, ligne 2.

forment-ils une classe tout à fait à part dans la société. Leur mariage ne peut se faire qu'entre les familles de leur profession. Ils n'étaient pas admis aux examens publics, ni eux ni leurs enfants, ni même leurs petits-enfants jusqu'à plusieurs générations, alors que les gens de toutes les autres classes en avaient le droit et l'espérance de voir leurs descendants devenir lettrés et par suite mandarins.

Depuis une vingtaine d'années leur situation sociale s'est beaucoup améliorée. On parle d'eux dans les journaux comme on parlerait des ministres. D'ailleurs, les gens de bonne famille qui, de plus en plus, se consacrent à cet art font relever l'estime et la valeur de ce métier si noble, gâté seulement par les viles exploitations de certains patrons au détriment des comédiens qui étaient en quelque sorte leurs esclaves.

Nous devons signaler que, depuis une vingtaine d'années, le théâtre chinois possède des actrices. Elles parurent pour la première fois à Changhaï, où elles formaient une troupe homogène, qui jouait, sans aucun concours d'acteurs, indifféremment les rôles masculins et les rôles féminins. Des troupes analogues s'installèrent ensuite à Tien-Tsin et dans les autres grandes villes peu avant la Révolution de 1912. Les actrices continuèrent d'y jouer seules, mais, depuis quelques années, certaines d'entre elles ont été engagées par des troupes d'hommes dans les villes principales, excepté à Pékin, où les troupes d'actrices ne furent admises qu'après 1912, et où elles jouent toujours séparées des troupes d'hommes. Dans les troupes mixtes, nous trouvons cette situation curieuse : hommes et femmes pouvant jouer indifféremment les rôles masculins et les rôles féminins; on s'y occupe plus des compétences de l'artiste que de son sexe pour lui confier un rôle.

Nous distinguons cinq catégories de rôles féminins :

1° Tan, rôle de femme. Il s'appele aussi siao tan, rôle de jeune femme; tcheng tan, rôle de femme classique, ou ts'ing yi, robe noire, ainsi appelé parce que le costume de Tan est ordinairement une robe noire comme nous l'avons vu dans le chapitre du costume.

Tan tient, parmi les rôles de femmes, la même place que cheng parmi les rôles d'hommes. Comme ce dernier, tan est un rôle de chant par excellence. C'est une généralité dans le théâtre chinois; plus un rôle est important, plus son chant est beau. Le personnage chante avec une voix artificielle, mais cette voix est si étudiée et entraînée qu'elle devient naturelle et donne au chant un charme admirable. Un acteur qui chante avec effort et peine n'est pas un bon acteur.

Comme ses surnoms l'indiquent, tan est un rôle de jeune femme et très souvent de femme du peuple, d'où vient son surnom ts'ing yi, robe noire. Pourtant, nombreux aussi sont les personnages de la classe noble qui appartiennent à ce rôle, telles que l'impératrice, la princesse, la femme du dignitaire, etc.

Comme cheng, ce rôle ne comprend que les femmes à l'âme noble, au cœur pur; les infidèles, les frivoles ne sont pas dignes d'être interprétées par un rôle de tcheng tan, de femme classique. Citons, parmi les rôles types de tan, Wang Pao tch'ouan, dans Wai Kia p'o, ou *Le Retour de Siue P'ing kouei*, mari de Wang, qui l'attendit inlassablement pendant dix-huit ans, et Kan fou jen, dans le drame Tch'ang Pan p'o, *La Côte Tch'ang Pan*, où Mme Kan se sacrifia pour le fils royal.

2° Lao tan, rôle de femme âgée. Bien qu'étant un rôle de femme, il présente beaucoup moins de difficulté que le rôle précédent. Il chante avec la voix presque naturelle, aussi les acteurs lao cheng arrivent-ils à chanter lao tan sans grande difficulté. Le personnage ne se maquille presque pas. C'est le rôle de la mère douce, pleine d'amour maternel, de la femme à l'âme grande, énergique, qui brave les coups des méchants et des traîtres, de la vieille femme malheureuse, abandonnée, etc. Il appartient au drame.

Li t'ai ho, l'impératrice Li du drame Tchao-tcheou kiao, *Au Pont de Tchao-tcheou ;* Hiu mou, la mère de Hiu Chou, dans Ma Ts'ao, *Insulter Ts'ao Ts'ao*, etc., sont des rôles types de lao tan.

3° Wou tan, rôle de femme guerrière. Dans l'histoire chinoise, et surtout dans les romans, il est un grand nombre de femmes qui allaient à la bataille et étaient aussi braves que les hommes. Par exemple, la princesse Chouang Yang, dans Fan Yen Ngan, *La Révolution de Yen Ngan;* Pai Cho, *La Couleuvre blanche;* dans Kin Chan sseu, *La Pagode de la Montagne d'or*, sont des rôles types de wou tan.

La difficulté de ce rôle est dans l'art de se battre, l'acteur Wou tan ne doit jamais oublier son rôle de femme, sous aucun prétexte, dans tous les gestes et dans toutes les attitudes. Un acteur qui se perd facilement dans l'animation de la bataille et laisse la brutalité de l'homme dominer ses attitudes et ses gestes ne sera jamais un bon wou tan.

Un art d'adresse et d'équilibre est exigé pour ce rôle. Le nom théâtral de cet art est ta tch'ou cheou, ou Kouo kia houo. Il s'agit de se passer les armes avec ses partenaires à la manière des jongleurs en y ajoutant mille tours d'adresse et d'équilibre. Un autre art ajoute encore une difficulté, c'est le ts'ai k'iao, qui consiste à porter des fausses bottines pour imiter les petits pieds, il oblige les acteurs wou tan à se tenir, pendant toute la durée de leur rôle, dans une position qui rappelle celle d'une danseuse faisant des pointes.

Ni le chant, ni la déclamation ne sont utiles pour ce rôle, qui ne paraît que dans les pièces militaires et se fait apprécier surtout dans les scènes de bataille.

4° Houa tan, rôle de jolie femme, s'appelle aussi tchan, soubrette. Ce rôle de femme est très difficile, plus difficile encore que celui de tcheng tan, de femme classique. Il demande plus de verve, plus d'activité, plus

de mouvement. Les jeunes amoureuses, les soubrettes malignes et entremetteuses sont les personnages principaux de ce rôle. Mais, d'un autre côté, ce rôle comprend aussi les femmes légères, infidèles, cruelles, celles de mauvaises mœurs, etc. Ce rôle est remarqué dans les pièces sentimentales, dans les pièces légères, dans les drames de passion, de crime, etc.

Dans Hong Louan hi, *Mariage de l'Etoile Hong Louan*, c'est une jeune amoureuse; dans Ta ying t'ao, *En cueillant des cerises*, c'est une soubrette maligne ; dans Ts'ouei P'ing chan, *La Colline Ts'ouei P'ing*, c'est une femme infidèle; dans Chouang ting ki, *L'Histoire des deux Clous*, c'est une femme cruelle, etc.

La déclamation, le geste, l'art mimique, sont particulièrement importants pour ce rôle.

Des termes spéciaux indiquent les différents rôles de houa tan : kouei men tan, rôle de femme de gynécée, c'est-à-dire femme du grand monde; wan siao tan, rôle de femme spirituelle, moqueuse; tao ma tan, rôle de femme armée; il ne faut pas confondre ce rôle avec wou tan, qui est un rôle de guerrière exclusivement, tandis que le tao ma tan ne se bat qu'en certaines circonstances, il reste un rôle de déclamation et de pantomime; fen tan, rôle de femme fardée; les infidèles, les sensuelles, les cruelles, etc., appartiennent à ce rôle. Chacun de ces différents rôles compte des spécialistes, cependant un bon acteur houa tan doit savoir tous ces rôles et; en outre, l'art de ts'ai k'iao, comme les Wou tan.

5° Ts'ai tan, rôle de femme comique. C'est un rôle qui fait rire et appartient aux pièces légères. Cependant, quelquefois aussi, il paraît dans le drame, par exemple la seconde mère méchante du drame Tie lien houa, *Le Nénuphar de Fer*, est tenu par un acteur ts'ai tan.

Généralement, l'acteur qui joue ce rôle est le même acteur du wen tch'eou. Le houo k'eou, c'est-à-dire l'art d'improviser, est autorisé pour ce rôle comme pour le wen tch'eou. La première femme de la pièce Wan Houa hi, *Le Ruisseau Wan Houa;* la belle-mère chinoise de la pièce T'an ts'in siang ma, *La Dispute des Belles-Mères*, sont les types de ts'ai tan.

Ce rôle n'est pas maquillé comme le wen tch'eou, seulement il est drôlement fardé et habillé.

Enfin, pour les deux sexes, Tsa, rôles divers, utilités, figurants. Le personnage de ce rôle est ordinairement indiqué par le nom de son emploi : par exemple, long t'ao, gardiens en uniforme de dragon; lao kiun, vieux soldats; ts'i p'ai, messager; yun t'ong, garçons des nuages, personnages mythologiques qui paraissent en scène en tenant une espèce de bouclier chargé de dessins de nuages ; sien niu, suivantes d'une déesse, etc., etc.

L'ÉDUCATION DES COMÉDIENS

Il n'y a pas de Conservatoire, en Chine. L'art dramatique est enseigné par les professeurs privés. Ces maîtres de théâtre sont souvent des comédiens qui ont pris la retraite ou, plus souvent encore, ceux qui n'ont jamais connu la gloire, bien que connaissant à fond tous les principes et les finesses de cet art subtil. Ils reçoivent un ou deux élèves et les font débuter dans un théâtre où le directeur est leur ami, ou bien ils sont plusieurs associés, reçoivent une centaine d'élèves et les font jouer au théâtre dont ils sont propriétaires, ce dernier genre d'école s'appelle K'o pan. A l'heure actuelle, la plus ancienne et la plus connue des écoles de ce genre est sans doute le « Fou lien tch'eng pan », de Pékin. Son théâtre s'appelle Kouang-to leou (Théâtre Répandre la Vertu).

Les élèves sont présentés par leurs parents généralement pauvres. Ils ont de huit ou dix à quinze ans. Des enfants prodiges, habilement lancés par leur professeur, deviennent célèbres très jeunes; par exemple Pa Soueihong, comme son nom l'indique, a été renommé dès l'âge de huit ans (pa, huit; souei, an, âge; hong ou hong kio, comédien aimé du public). Un contrat est conclu entre le professeur et les parents. Le professeur s'engage à assurer l'éducation de l'enfant; son entretien matériel, nourriture, vêtement de ville, costume de scène, etc. Il est libre de faire spécialiser l'élève dans un rôle qu'il juge conforme à ses qualités et aptitudes. Il n'est pas responsable des maladies et des accidents de l'élève pendant la durée de l'apprentissage, qui est généralement de six ans, néanmoins, les soins sont aux frais du professeur. L'élève suivra son professeur partout où celui-ci le juge nécessaire. Le gain de l'élève pendant l'apprentissage appartient entièrement au professeur. Les parents reçoivent ou une somme globale au moment de la signature du contrat ou une mensualité dont le chiffre est fixé d'avance; jamais les parents n'ont droit à un pourcentage sur le gain de l'élève.

Les étapes de l'apprentissage d'un élève comédien peuvent être résumées comme suit :

1° Jen che (reconnaître le maître), l'entrée en apprentissage. Un grand festin est offert par les parents au professeur et, avant le banquet, devant des témoins, l'élève se prosterne trois fois devant son maître. On appelle aussi cette cérémonie Pai che-fou (saluer le maître).

2° Hio hi (apprentissage), l'élève commence par apprendre l'art de la boxe et de l'escrime, « lien pa che ». Ce sport quotidien le rend souple et résistant, qualités qu'exige la vie de théâtre. On y accorde une telle importance dans le programme que l'élève est devenu un véritable pugiliste. On dit à Pékin « Hao pa che ta pou kouo houai hi tseu », ce qui veut dire : « un bon pugiliste (de profession) ne saura vaincre un mauvais apprenti comédien ». L'habileté des comédiens dans l'art de boxer et d'escrimer est populaire. La formation de la voix, « tiao sang tseu », est

aussi la plus importante leçon. Chaque matin, au lever du jour, l'élève va respirer et préluder ou chanter des notes dans une grande cour (à Pékin, les comédiens, apprentis ou vedettes, vont régulièrement chaque jour faire cet exercice au pied des murs du Temple du Ciel, T'ien t'an). Puis viennent la lecture, « Nien ts'eu », et la récitation, « pei ts'eu », des textes ; le chant sans accompagnement, « ts'ing tch'ang », et le chant avec musique, « chang hien », qui signifie « monter sur les cordes »; enfin, la leçon de déclamation, « tao pai », et des attitudes et gestes sur la scène, « p'ai chen touan ». La discipline est rigide, les moindres fautes pendant la leçon ou même en dehors sont corrigées par des coups : on dit, en Chine, « ta hi » (forger un comédien), comme on dit « ta tie » (forger le fer).

3° Ta p'ao ou tch'ou t'ai (paraître en scène), ce qui veut dire débuter. Quand un élève est intelligent et studieux, il débute après trois mois d'apprentissage. C'est d'après la première pièce jouée par l'élève que le maître décide le rôle dans lequel il le spécialisera définitivement.

4° Tsouo k'o (faire la section), l'élève continue à apprendre des nouvelles pièces, tout en jouant celles qu'il a apprises. Il commence à gagner de l'argent au compte de son professeur.

5° Tch'ou che (quitter son maître), c'est la fin de l'apprentissage, la délivrance, la liberté. L'élève pourra désormais accepter les engagements qu'il lui plaît et travailler pour lui et sa famille. Quelquefois, un élève remarqué et protégé par un impresario ou un amateur arrive à quitter son maître avant la fin du contrat, moyennant, naturellement, une indemnité.

Il est aussi des fils de vedettes qui prennent des leçons particulières chez les professeurs sans aucun contrat, afin d'éviter les punitions que l'on sait sévères. Mais les résultats sont rarement bons. Le fils du célèbre T'an Kin-p'ei, T'an Siao-p'ei est indigne de son père par la faute de l'apprentissage et il le sait. Aussi son fils T'an Fou-ying est-il confié aux professeurs de Pou lien tch'eng pan, conformément aux usages. Et T'an Fou-ying enthousiasme, depuis plusieurs années, le public qui retrouve en lui l'art tant aimé de son grand-père.

Deux écoles de théâtre, fondées il y a quelque dix ans, donnent d'assez bons résultats. Ce sont des écoles gouvernementales ou plutôt municipales. L'une est à Fong-t'ien (Moukden), le « Fong-tien kai leang hi k'iu lien si souo » (Conservatoire réformé de théâtre de Fong-t'ien) et l'autre à Nan-t'ong-tch'eou (Kiang Sou), le « Nan-t'ong ling kong hio hiao » (l'Ecole de l'art dramatique de Nan-t'ong). L'instruction secondaire est exigée pour l'admission à l'école. Les droits d'inscriptions et d'examens sont minimes. Aucun contrat n'existe entre l'école et l'élève, cependant, l'école répond de l'engagement de l'élève quand il aura obtenu son diplôme.

CHAPITRE IV

La composition dramatique. -- La littérature

Les deux parties de la composition dramatique chinoise : la partie déclamée et la partie chantée.
La partie déclamée, ses quatre formes : 1° Yin, le prologue; 2° Che, la poésie; 3° Pai, le monologue. — Les expressions pittoresques de « moi »; 4° Pin, le dialogue.
La partie chantée, ses deux genres : la monodie et le dialogue chanté. — La monodie prologue et la monodie proprement dite. — Le dialogue chanté et déclamé. — Le duo. — Le chœur.
La simplicité de composition dramatique chinoise. — La composition avant le King tiao, sous les dynasties des Yuan, des Ming, etc. — Comment se compose le programme d'une représentation.
La valeur littéraire des pièces du théâtre moderne. — Leur style. — Leurs qualités. — Le mélange de la langue parlée et de la langue écrite dans le théâtre chinois. — Le rôle de la poésie dans un drame chinois.

LA COMPOSITION DRAMATIQUE

Les chapitres précédents, en particulier ce qui concerne les décors et les conventions, nous aideront à comprendre la composition dramatique du théâtre chinois. Les décors étant simples, les conventions commodes, le drame chinois se trouve dans un champ tout à fait libre, l'auteur peut à son gré transporter ses personnages d'une ville à l'autre et les faire vivre dans les milieux les plus divers, variant même avec chaque scène. La première scène se passe dans un palais, la seconde peut-être dans un taudis. Aussi, la division de l'acte si rigoureusement conservée sur les scènes européennes n'existe pas dans le théâtre chinois moderne. Le rideau n'existant pas, le changement de scène ou d'acte est marqué par l'orchestre qui règle la montée et la descente des personnages. Nous l'étudierons plus longuement dans la section de musique. Ce sont des scènes qui se déroulent naturellement, ayant un commencement, un

développement et une fin; il n'y a qu'une seule unité dans les pièces du théâtre chinois, celle de l'action.

Deux éléments sont à étudier avant de préciser la composition.

On sait que le théâtre chinois ne possède pas de pièces exclusivement déclamées, ni de pièces exclusivement chantées. Les pièces sont composées de parties chantées et de parties déclamées, un peu dans le genre des opérettes européennes, seulement, tandis que celles-ci ne comptent que des données légères, les pièces chinoises gardent cette forme même pour les sujets les plus sérieux, voire la tragédie. Voyons d'abord ces deux éléments :

Premièrement : partie déclamée.

Cette partie possède plusieurs formes, à savoir :

1° Yin, le prologue ;
2° Che, la poésie ;
3° Pai, le monologue ;
4° Pin, le dialogue.

1° Yin, le prologue, est écrit en vers, réguliers ou irréguliers, ayant sept syllabes ou caractères au maximum. Ces vers ne sont jamais plus de quatre, sauf le sou pan du rôle tch'eou qui est une fantaisie de Yin composée de vers irréguliers d'un nombre indeterminé.

Le Yin est placé au commencement d'une pièce ou d'un acte et déclamé généralement par le personnage du premier rôle. Quelquefois, il est déclamé sur un ton tel qu'on dirait presque du chant, mais sans accompagnement de musique autre que les sons du Souo na, espèce de flûte, et des instruments à percussion qui servent à marquer les accents et les ponctuations, à règler le rythme dans la partie déclamée comme dans la partie chantée ; nous expliquerons cela plus loin dans la section de musique.

Le prologue est destiné à définir le caractère du personnage ou à exposer la situation où se trouve celui-ci. C'est un portrait en miniature, en très peu de mots, ou un court exposé annonçant ce qui s'est passé et ce qui va se passer. Il est en marge de l'action propre de la pièce, car ce n'est pas le personnage qui parle mais le poète, l'auteur qui nous présente son héros ou nous expose l'action ou la situation de celui-ci.

Comme portrait, citons le Yin, de Tchou-ko Leang, célèbre homme d'Etat du temps du San Kouo (220-280), dans la pièce Che Kiai-T'ing, *La Perte de Kiai-T'ing :*

Yu chan, louen kin,
Sseu louen tch'o, kouai sseu fong yun.
Yin-yang fan tchang, ting ts'ien k'ouen.
Pao Han kia, leang tai hien tch'en.

Cette pièce est composée de quatre vers, le premier ayant quatre syllabes, les autres, sept. Voici la traduction (les textes entre parenthèses sont sous-entendus dans les vers originaux) :

(Tenant un) éventail de plume, (coiffé d'un) chapeau de soie.

(Je sortais en) voiture à quatre roues qui était rapide comme le vent et le nuage.

(Pour moi) ying yang est aussi facile qu'un mouvement de main, (je) gouvernais le monde.

(Je) défendis le royaume des Han, pendant deux dynasties, en fidèle serviteur.

Tchou-ko Leang, ce génie illustre, était aussi modeste que savant. Bien qu'il fût premier ministre et maréchal, il ne voulut jamais quitter son costume de lettré pour arborer la riche robe brodée et le chapeau cubique aux ailes prétentieuses. Il prenait le moyen de transport le plus commode qui était une sorte de voiture à bras. « Yin yang », dont la traduction littérale est « femelle et mâle », signifie : sciences magiques; celles-ci n'avaient pas de secret pour le savant Tchouko Leang.

Et, comme exposé de situation, citons le Yin du même personnage dans une autre pièce : K'ong tch'eng ki, *Le Stratagème de la Ville vide :*

Pîng tcha Ts'i chan ti,
Yao ts'in Sseu-ma Yi.

Il est composé de deux vers du même nombre de syllabes. Il veut dire :

L'armée est à Ts'i chan,
Pour capturer Sseu-ma Yi.

Comme on le voit, le personnage résume en peu de mots sa situation et indique ses intentions. Ce genre de Yin est très fréquent, plus fréquent que le Yin-portrait qui est employé surtout pour les personnages très importants du drame. Le Yin-portrait est presque toujours déclamé au commencement d'une pièce, tandis que le Yin exposé peut se placer au milieu d'une pièce, au début d'un acte ou d'une scène.

2° Che, la poésie, remplit à peu près les mêmes fonctions que le Yin. Il est en vers réguliers et déclamé également par le personnage principal, mais toujours après le Yin, s'il y en a un. On le déclame toujours assis. Contrairement à Yin qu'on déclame au devant de la scène, debout, près du public.

Citons comme exemple le Che, de Tchou-ko Leang, dans le drame Che Kiae T'ing, *La Perte de Kiai T'ing.*

Yi si tang nien tsiu Wo-long
Wan li kiang chan tchang wo tchong
Sao tsin Tchong Yuan kouei Han t'ong
Fang hien nan eul ta ying hiong.

Cette poésie évoque l'origine et indique la volonté du célèbre personnage. Voici la traduction :

Autrefois, je vivais retiré dans la montagne Wo-long.
Le monde de dix mille li je le connais comme le creux de ma main.
Quand j'aurais fini de balayer la plaine du milieu et la rendrai à Han,
Je ne mériterai que d'être un homme et un héros.

Dans la partie déclamée le Yin et le Che seuls sont écrits en vers, le Pai et le Pin sont toujours en prose. La versification de Che, ainsi que celle de Yin, est très simple, presque libre. Les locutions savantes, figuratives et érudites, qu'on rencontre en abondance dans la poésie chinoise proprement dite, sont très rares dans les vers du théâtre; seules les locutions courantes, faciles y sont employées. Aussi les lettrés méprisaient-ils ces vers grossiers, mais clairs, qui cherchent à être compris de tous.

Le Che, qui est une poésie prosaïque, s'appelle aussi ting tch'ang pai, parole d'ouverture de la scène.

3° Pai, parole, prose, est employé au théâtre pour désigner le monologue.

On rencontre deux genres de monologues : le monologue ordinaire et le monologue narratif; mais tous deux sont désignés indifféremment par le même nom.

Le monologue ordinaire n'a pas de caractère particulier, il ne diffère pas de celui du théâtre européen; il est écrit en prose.

Le monologue narratif est peut-être unique. Il n'existe probablement dans aucun théâtre du monde; on trouverait, cependant, quelque chose de ressemblant dans les théâtres antiques grec et romain. Ce monologue narratif sert, en effet, à narrer. Il est employé par le premier rôle qui se présente et raconte sa vie. Il peut paraître, aux Européens, manquer de naturel, mais il trouve facilement sa place dans le théâtre chinois qui est conventionnel et il ne choque point le public chinois; celui-ci, voyant un personnage monter sur la scène, se demande tout de suite qui il est et ce qu'il va faire; or, le monologue narratif répond justement à cette question, il satisfait amplement le public qui n'a pas le temps de raisonner et de le trouver illogique. Contrairement aux discours du théâtre antique grec, si longs qu'ils compromettent la valeur et l'intensité de l'action, le monologue est toujours d'un style concis et clair qui ne fatigue pas. La langue monosyllabique chinoise convient particulièrement à ce genre. Le monologue narratif est déclamé, soit debout après un chant-prologue, soit assis après le Che ou le Yin, s'il y en a; dans le premier cas, il est court et moins détaillé que dans le second cas où il possède une centaine de syllabes ou caractères.

Un des plus longs monologues narratifs est celui de Yang Yen-houei,

dans le drame Sseu lang t'an mou, *Le Quatrième Fils qui alla voir sa mère*. Il a cent trente-cinq caractères.

Pen kong, Sseu lang Yen houei. Nai Chan heou Ts'eu tcheou jen che. Fou wei Kin tao Ling kong. Mou ts'in Cho che t'ai kiun. Cheng ngan ti hiong ts'i jen. Tsiu cheou kio lou. Tche yin che wou nien ts'ien. Cha T'an fou houei. Pen kong pei ts'in. Touo mong T'ai Heou pou tchan. Yeou kiang Kong tchou p'i pei. Tchao wei Tong Tch'ouang Fou ma. Kin tsao Han Tch'ang tseou tao. Hiao Tien tsouo tsai Kieou Long Fei Hou kou. Pai kia T'ien Men ta tchen. Song Wang yu kia ts'in tcheng. Lieou ti koua chouai. Lao niang ya leang tao ts'eu. Wo yeou sin kouo ying kien mou yi mien. Tsen nai kouan k'eou tsou lan. Tch'a tch'e pou neng fei kouo. Sseu siang k'i lai. Hao pou chang kang jen ye.

Ces cent trente-cinq caractères sont rangés en vingt quatre phrases ou poses. Voici la traduction :

Moi, quatrième fils nommé Yen Houei. Originaire de la préfecture Ts'eu, de Chan-heou. Mon père, Ling kong, est surnommé le Sabre doré. Ma mère est la noble dame née Cho. Nous sommes sept frères, tous, nous avons titres et honneurs. Il y a quinze ans, à la Réunion de Cha T'an, je fus fait prisonnier. L'impératrice des Tartares me fit grâce, de plus elle m'accorda la princesse en mariage et me nomma gendre impérial. Ce matin, Han Tch'ang me communique que Hiao T'ien tsouo organise un grand plan de bataille nommé Porte Céleste à la Vallée Fei Hou, de Kieou Long. Sa majesté l'empereur de Song lui-même arrive avec son armée. Mon sixième frère cadet est maréchal, ma vieille mère est chef d'approvisionnement. J'ai l'intention de passer dans les tentes de Song, revoir ma mère, mais la frontière est un obstacle; j'aurais beau avoir des ailes, même en volant, je ne passerais pas. Quand je pense à tout cela grande est ma tristesse.

Une version française, même simplifiée, demande tout de suite un nombre triple de syllabes. D'ailleurs, les phrases chinoises, même en prose, obéissent à une harmonie gracieuse. Elles sont, en grande partie, composées de caractères en nombre pair. Parmi les vingt-quatre phrases citées, vingt et une sont paires, dont une en deux caractères, six en quatre caractères et quatorze en six caractères; trois seulement sont impaires, dont une en sept caractères et deux en neuf caractères. Généralement, la phrase la plus longue qu'on puisse rencontrer dans un monologue narratif ne dépasse pas dix caractères. Ces phrases déclamées avec art, et rythmées par les sons des instruments à percussion, sont très agréables à entendre.

Avant de clore cette étude sur le monologue narratif, faisons une remarque curieuse au sujet des manières variées de dire « moi ». En effet, tous ces monologues commencent par le mot « moi » et ce « moi » on l'exprime par des locutions différentes selon le sexe, le rang ou la qualité du personnage. Le principe dominant de ces locutions est la modestie

qui, d'ailleurs, est la base de la politesse de conversation journalière. Mais ici, pourquoi cette modestie, puisque le personnage parle seul ? Il faut en chercher la raison dans l'illogisme même de ces monologues : l'auteur qui fait parler ses personnages devant le public croit s'imposer une certaine courtoisie, d'où cette modestie qui fait naître une foule d'expressions pittoresques de « moi ».

Pour le sexe masculin :

L'empereur dit Kou : l'isolé, le médiocre.
Le ministre dit Lao fou : le vieillard.
Le noble dit Pen-kong : le présent palais.
Le préfet dit Pen fou : le présent préfet.
Le sous-préfet dit Pen hien : le présent sous-préfet.
Le maréchal dit Pen chouai : le présent maréchal.
Le savant ermite dit Chan jen : le montagnard.
Le bourgeois dit Pi jen : l'homme ignorant.
Le vieux bourgeois dit Lao han : le vieux peuple.
L'étudiant ou le jeune homme dit Siao cheng : le petit être.
L'inférieur dit Siao ti : le petit ou Tsai hia : votre inférieur.
L'eunuque dit Tsa kia : nous.
Le guerrier dit Ngan simplement : synonyme de Wo, moi.
L'impoli ou le comique dit Wo tout court : moi.
Pour le sexe féminin :
L'impératrice dit Ngai kia : la malheureuse.
La vieille femme dit Lao chen : le vieux corps.
La jeune femme dit Nou kia : l'esclave.
La noble dame dit Ts'ie chen : la servante.
La femme légère, frivole, dit Wo tout court : moi.

Et pour les mythes ou les divinités de deux sexes, la seule expression Wou nai : nous sommes.

4° Pin, le dialogue. Cette forme ne demande pas d'explications, car le dialogue du théâtre chinois n'a pas de différence avec celui du théâtre européen, on le veut également vivant et naturel.

Ce mot Pin, connu des professionnels seulement, n'est point indiqué dans les textes où le mot Pai seul désigne les deux dernières formes de la partie déclamée, le monologue et le dialogue.

Sous les Yuan et durant l'époque de Kouen k'iu, le nom composé « Pin pai », c'est-à-dire « dialogue et monologue », signifiait « la déclamation ». Aujourd'hui, cette dernière est désignée par le nom « K'o pai » composé de « gestes et paroles ».

Notons, ici encore, que le mot « K'o », qui était employé dans les textes des pièces de Yuan et de K'ouen k'iu, pour marquer le geste des personnages (par exemple hiao k'o, il rit; ta k'o, il frappe, etc.), est

remplacé dans le texte des pièces modernes par le mot « Tsie » (par exemple hiao tsie, ta tsie, etc.).

*
* *

Deuxièmement : partie chantée.

Tch'ang, le chant, est la base du théâtre chinois. Exécuté par les personnages principaux dans un langage lyrique et soutenu par une symphonie musicale, il est, comme le chœur du théâtre grec, un intermédiaire entre le poète et l'auditoire, avec cette différence qu'il ne demeure pas étranger à l'action. Le personnage qui chante est, au contraire le plus souvent le héros de la pièce, qui exprime ses sentiments, joie, regret, crainte, tristesse, colère, haine, jalousie, amour, etc., chaque fois qu'un événement survient.

On distingue deux genres de chant : la monodie et le dialogue chanté, désignés indifféremment dans le texte chinois par le mot « Tch'ang ». Cependant, les professionnels les dénomment tan tch'ang et touei tch'ang.

1° Monodie : elle se divise en monodie-prologue et monodie proprement dite.

A. La monodie-prologue est une monodie en guise de Yin. Elle contient au plus quatre vers qui servent à décrire ou à exposer.

Comme « description », prenons celle de la pièce Houa Yeou chan, *La Montagne couverte d'huile brûlante*, que nous avons déjà citée.

« Houen tch'en tch'en ! Hei ngan ngan ! T'ien je wou kouang ! »

« Que c'est trouble, les ténèbres ! Que c'est noir, la nuit ! Le soleil au ciel n'a pas de lumière ! »

C'est l'atmosphère de l'enfer où se passe l'action.

Ce genre de monodie « description » est chanté ordinairement derrière le rideau de chang tch'ang men, avant de monter sur la scène. Ce cas est très fréquent, nous le trouvons encore dans la pièce Houang kin t'ai ou T'ien Tan tsieou tchou, *T'ien Tan qui sauva le Prince héritier.*

T'ien Tan, le héros de la pièce, chante derrière le rideau avant de faire l'inspection nocturne qui constitue la première scène.

« T'ing kiao leou ! Ta sseu king ! Yu t'ou tong cheng ! »

« J'entends le clocher sonner quatre king ! (1 heure du matin). Le lapin de jade (la lune) se lève au coin oriental ! »

Comme « exposé », la monodie peut aussi être chantée derrière le rideau.

Par exemple, celle de Wou kia p'o ou Siue P'ing kouei houei yao, *Siue P'ing kouei qui rentra chez lui.*

« P'i ma li liao Si Leang tsie ! »

« Seul, à cheval, j'ai quitté la frontière de Si Leang ! »

Mais, le plus souvent, la monodie « exposée » est chantée sur la scène. Par exemple, celle de Wen Tchao kouan, la pièce qui raconte la sortie de Wou Yun aidé par son ami Tong Kao kong hors de la frontière Tchao-kouan.

Wou Yun venait d'échapper à la poursuite ordonnée par Tch'ou P'ing Wang qui avait tué le père et le frère du premier.

« Wou Yun ma chang nou k'i tch'ong !
T'ao tch'ou long t'an hou siue tchong ! »

« Wou Yun sur le cheval (je suis) débordé de colère !
Je viens de me sauver des cavernes du dragon et du tigre ! »

Ces monodies, en guise de Yin, surtout la dernière forme dite « exposé », peuvent être suivies d'un court monologue narratif qui est déclamé. Mais, généralement, la monodie continue son cours, après la description ou l'exposé elle narre ou exprime les sentiments : c'est la monodie proprement dite.

B. La monodie proprement dite est la partie la plus importante du chant. C'est dans celle-ci que le poète met toute son âme, c'est là que l'intérêt de la pièce est le plus intense. Une pièce de chant qui ne possède pas un bon passage de monodie est une pièce manquée.

La monodie a sa place dans n'importe quelle partie de la pièce; on peut la mettre partout où les circonstances et les péripéties de la pièce le permettent.

Les monodies, comme d'ailleurs toutes les parties chantées, sont écrites en vers. Le nombre des vers est plus ou moins grand suivant la situation et ils sont chantés avec accompagnement de musique. Comme nous le verrons dans la section de la musique, l'air est différent suivant le sentiment éprouvé et le genre du chant.

2° Dialogue chanté. Lorsqu'on trouve que le dialogue déclamé n'est pas suffisant pour assurer l'intérêt voulu, on emploie le dialogue chanté. Le dialogue entre les grands pour une cause grave, celui entre deux personnages symphathiques sur un sujet tendre, etc., sont autant de prétextes au dialogue chanté.

Par exemple, dans la pièce Eul tsin kong, *La Deuxième Audience au Palais*, presque toute la pièce est composée de dialogues chantés entre les ministres Hiu Yen tchao, Yang Po et l'impératrice Li, sur le grave sujet de la succession au trône du jeune prince héritier dont le grand-père maternel est un traître qui pense à usurper.

Un passage des plus aimés de la pièce Wou kia p'o ou Siue P'ing kouei houei yao, *Siue P'ing-kouei rentra chez lui*, est certainement le dialogue

chanté entre Siue P'ing-kouei et sa femme qui ne l'a pas reconnu après dix-huit ans d'absence et qui le prend pour un compagnon d'armes de son mari. Elle demande des nouvelles de son époux :

« Wo wen t'a hao ?
— T'a tao hao !
— Tsai wen t'a ngan ning ?
— Tao ye ngan ning !
— San ts'an tch'a fan ?
— Lao kiun tsouo !
— Yi fou p'o leao ?
— Tseu ki fong! Siue ta ko tcho ki nien, yun pou tong, Si Leang lou chang cheou k'ou sing », etc.

« Je voudrais demander s'il va bien ?
— Il va bien !
— Et sa santé est bonne ?
— Elle est bonne !
— Qui s'occupe de ses trois repas ?
— Les vieux soldats !
— Et si ses vêtements sont usés ?
— Oh! il les racommode lui-même! Grand frère Siue n'a pas eu de chance pendant ces années, sur la route de Si Leang, il a subi des supplices ! », etc.

Il est aussi des dialogues chantés et déclamés, c'est-à-dire des dialogues dont une partie est chantée par un personnage qui est du premier rôle et une partie déclamée par un autre du second rôle. Citons, comme exemple, ce passage de la pièce K'ong tch'eng ki, *Le Stratagème de la Ville vide*, où l'habile Tchou-ko Leang ouvre toutes grandes les portes d'une ville menacée par Sseu-ma Yi. Celui-ci, méfiant, n'ose pas entrer.

Les vieux soldats chargés de balayer l'entrée de la ville ne cessaient pas d'être inquiets.

. . . . . .

Premier vieux soldat (*déclamant*). — Qu'as-tu compris?

Second vieux soldat (*déclamant*). — J'ai compris que notre premier est un vieux sot !

Tchou-ko Leang (*chantant*). — Mes vieux soldats ! Pourquoi discutez-vous si bruyamment ?

Les soldats (*déclamant*). — Ce n'est pas que nous discutions ! Mais la grande armée de Sseu-ma Yi va venir et vous n'envoyez pas de guerriers à la rencontre des ennemis, vous ordonnez même d'ouvrir grandement les quatre portes ! Pour quelle raison ?

Tchou-ko Leang (*chantant*). — Oh ! vous n'avez pas à vous inquiéter des affaires de l'Etat !

Les soldats (*déclamant*). — C'est vrai que nous n'avons pas à nous inquiéter des affaires de l'Etat ! Mais Si-tch'eng est la gorge de Han-tchang, la capitale. Si l'armée de Sseu-ma Yi entre dans la ville, si nous perdons Si-tch'eng, que ferons-nous ?

Tchou-ko Leang (*chantant*). — Vous dites que Si-Tch'eng est la gorge de Han-tchong. (*Déclamant.*) Venez voir ! (*Chantant.*) Dans la ville, où je les ai cachés d'avance, il y a cent mille soldats divins.

. . . . . .

A part ces deux genres de chant, la monodie et le dialogue chanté, on trouve encore deux autres genres de moindre importance : le duo et le chœur.

1° Duo « T'ong tch'ang ». Dans un bien petit nombre de pièces, on rencontre des passages chantés par deux voix. Par exemple, dans Eul tsin kong, *La Deuxième Audience au Palais*, il est un passage chanté par les deux ministres Hiu Yen-tchao et Yang Po, nous y trouvons même un trio chanté par les deux ministres et l'impératrice Li; dans Sang yuan ki tseu, *Dans un jardin de mûriers il laissa son fils*, il est un passage chanté par le fils et le neveu; enfin, dans Chouang kouan sing, *Les deux Astronomes*, où toutes les parties chantées sont des duos.

2° Chœur « Ho Tch'ang ». Le chœur n'a pas la même importance dans le théâtre chinois que dans le théâtre antique; d'ailleurs, il n'a pas la même fonction. « Le chœur antique, dit le dictionnaire académique, était le chant d'une réunion de personnages formant une sorte de personnage multiple qui intervenait plus ou moins dans l'action et, exécuté dans les intermèdes avec un rythme particulier, accompagné de danse... Le chœur s'attachait ordinairement à observer le principal personnage de la pièce, pour le plaindre, le louer ou le blâmer. » Le chœur chinois est tout autre, il n'a pas ce caractère d'observateur et il est exécuté par le personnage principal de la pièce accompagné de ses partenaires. Parfois, ils exécutent, en chantant, des mouvements rythmés, une sorte de danse. Le chœur chinois a sa place surtout dans les pièces mythologiques dans lesquelles il célèbre la beauté et la puissance d'une divinité. Par exemple, dans la pièce K'ing cheou, *Eloge de l'Anniversaire*, où on voit les Huits Immortels (Pa Sien) porter des présents merveilleux à Si Wang Mou, la reine des Immortels.

Le chœur chinois n'entrave pas l'action, il y est incorporé. Il est très rarement employé et n'a qu'une importance fort relative.

Nous avons dit que le drame chinois possède des parties déclamées et des parties chantées que nous venons d'analyser. Quant à sa composition, elle est très simple, la plus simple peut être des compositions dramatiques.

Pour bien l'expliquer, il convient que nous disions quelques mots sur la composition dramatique chinoise avant le King tiao.

Sous les Yuan et durant la première moitié de l'époque de K'ouen k'iu, une pièce régulière se composait ordinairement de quatre Tcho ou coupures qui correspondaient aux actes du théâtre européen. C'était dans le premier acte que se développait l'exposition, dans le second, l'intrigue était ourdie et se nouait, l'intrigue se poursuivait jusqu'à la fin du troisième et dans le quatrième enfin, arrivait la péripétie qui changeart le cours des événements. Mais la pièce était souvent complétée par un acte auxiliaire qui s'appelait Sie Tseu. Il était ordinairement placé au commencement de l'action, mais il pouvait être placé aussi entre deux actes ou à la fin de la représentation. Il servait à aider un commencement trop difficile, un dénouement médiocre ou un passage trop rapide d'un acte à l'autre, servant ainsi d'intermède. Cependant, il était plus souvent un prologue qu'un épilogue ou intermède. C'était dans ce prologue que les personnages principaux se présentaient, narraient leur vie et exposaient la situation. Les monologues narratifs du Sie tseu étaient souvent très longs et fatigants.

Les scènes n'étaient pas distinguées les unes des autres comme dans les pièces européennes, l'entrée et la sortie des acteurs étaient indiquées par les mots chang, il monte; hia, il descend. Les changements d'actes n'étaient marqués que dans le texte, l'entr'acte n'existe pas au théâtre chinois, les actes se suivent; seul, l'orchestre joue un passage qui indique la fin d'un acte et le commencement d'un autre.

La représentation de ces actes était assez longue, elle demandait ordinairement plusieurs heures. Or, le public mondain aimait voir, au cours d'une fête, plusieurs genres différents de pièces, et pour satisfaire à ce désir on était obligé de représenter seulement les actes principaux et presque jamais les pièces entières. Avec un répertoire bien approvisionné et une troupe savante, on parvenait à donner, pendant une fête de cinq ou six heures, quinze à vingt actes ou scènes capitales. Cependant, ces exigences du public n'influencèrent pas les acteurs de K'ouen k'in, des Ming et des Ts'ing, leurs œuvres sont sensiblement plus longues que les pièces des Yuan. Elles ont ordinairement trente à quarante tch'ou ou actes. Citons comme exemple des pièces comme T'ao houa chan, *L'Eventail aux fleurs de pêcher*, de K'ong Yun-T'ing, dont la représentation entière dura plusieurs jours. Seulement, comme pour les pièces des Yuan, on ne prenait que leurs scènes principales en réservant pour la lecture les autres scènes souvent d'une grande valeur littéraire.

Arrivé à l'époque de King tiao, on ne compose presque plus de pièces longues. Les pièces sont faites d'actes très courts ou plutôt de scènes intenses et captivantes. Le genre long persiste cependant dans les ts'ing kie hi, pièces d'intrigue et les lien t'ai hi, pièces à épisodes.

La distinction, même textuelle, de tcho ou acte n'existe plus. Une pièce

de King tiao est généralement courte. Elle commence principalement par le Yin, le prologue; le Che, la poésie et le Pai, le monologue narratif qui, simple et précis, remplace avantageusement le Sie tseu des Yuan, ou encore elle commence par une monodie en guise de Yin, suivie d'un court monologue narratif ou d'une monodie proprement dite. Et puis, suivent naturellement des scènes qui exposent, ourdissent l'intrigue et la dénouent. Mais, le plus souvent, la pièce ne reproduit qu'une partie d'une fable, soit le commencement, soit les péripéties, soit le dénouement. Les pièces ainsi composées, surtout celles qui traitent seulement le dénouement d'une histoire, sont pleines de poésie, car leurs chants évoquent toujours le passé, ce thème si cher à la Muse, particulièrement à la Muse chinoise.

La composition d'une pièce de King tiao est surtout conforme au désir des spectateurs qui viennent au théâtre, non pas pour assister à la représentation d'une pièce nouvelle, mais plutôt pour voir et revoir des pièces qu'ils ont entendu raconter ou qu'ils connaissent déjà et pour entendre et entendre encore des morceaux de chants célèbres que l'on fredonne dans les rues. Ils viennent au théâtre pour passer une longue après-midi ou une longue soirée en se réjouissant d'une revue de pièces de tous genres, de la farce au drame et du vaudeville à la tragédie. Ils viennent aussi au théâtre pour bavarder, pour traiter des affaires ; la première partie de la représentation, composée de petites pièces jouées par des artistes de second rôle, est généralement accueillie avec indifférence par les potiniers et les hommes d'affaires. C'est ainsi que les pièces de King tiao sont principalement courtes, mais variées, permettant aux directeurs de théâtre de composer un programme qui satisfait tout le monde en alternant des pièces gaies et tristes, des pièces de chant et de ballets militaires.

En principe, le programme d'une représentation ordinaire est composé de neuf pièces désignées par les professionnels sous des noms spéciaux, savoir :

1re pièce : k'ai tch'ang, ouverture de la représentation.
2e — } ts'ien san tch'ou, les trois pièces antérieures.
3e — }
4e — }
5e — : tchong tcheou tseu, la grande pièce du milieu, littéralement : la « cuirasse du milieu ».
6e — } heou san tchou, les trois pièces postérieures.
7e — }
8e — }
9e — : ya tcheou tseu ou ta tcheou tseu, la pièce fondamentale ou la grande pièce, et littéralement : la « cuirasse du fond » ou la « grande cuirasse ».

La première pièce, l'ouverture, est ordinairement la pantomime dansée T'ien kouan ts'eu fou (1) (le Dignitaire céleste qui distribue des bonheurs), qui dure à peine une dizaine de minutes. Cette ouverture traditionnelle est presque entièrement abandonnée, on ne la voit plus que dans des représentations de gala.

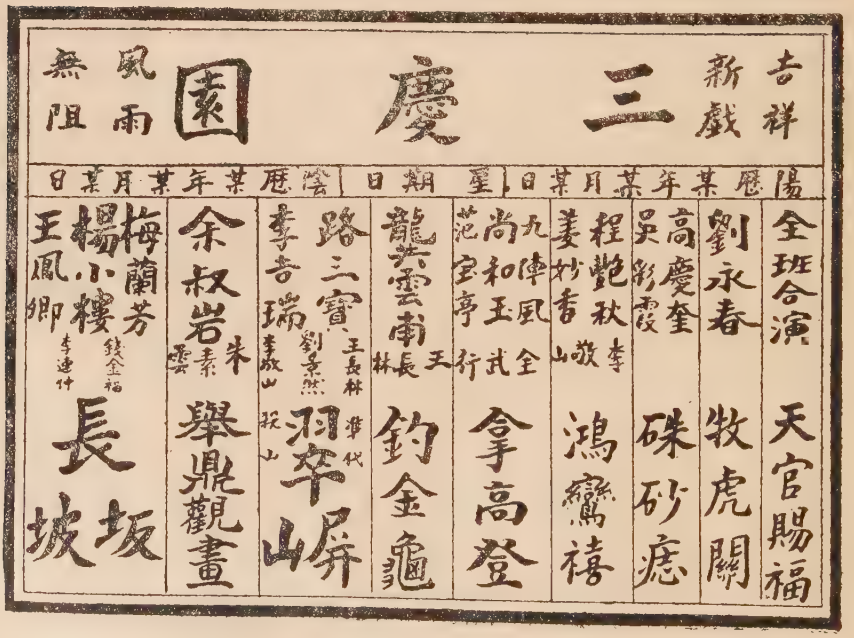
Les trois pièces antérieures sont composées de pièces de chant, de drames et de farces joués par des artistes débutants ou déclassés.

La grande pièce du milieu est une pièce relativement longue, avec ballets militaires, d'où vient l'expression tchong tcheou tseu, la « cuirasse du milieu ». Les premiers rôles de cette pièce sont tenus par des artistes de second ordre, cependant estimés du public.

Les trois pièces postérieures sont interprétées par des artistes de valeur. Elles sont généralement choisies parmi les pièces de chant : drames historiques, romanesques ou sociales, les comédies d'intrigue et les pièces de chanson et de danse.

La pièce fondamentale, ou la grande pièce, est celle des vedettes et, comme la grande pièce du milieu, un drame avec ballets militaires, comme son nom l'indique : Ta cheou tseu, la « grande cuirasse ».

Voici un exemple de programme :



(1) Voir la description au chapitre V, la danse page 92.

Nous lisons dans le cadre, à sa partie supérieure, les trois grands caractères qui sont le nom du théâtre : San Ts'ing Yuan, le « Jardin des Trois-Bonheurs ». Les quatre petits caractères qui se trouvent à droite des trois grands — Ki siang sin hi — signifient : « Saines et heureuses nouvelles pièces ». Ceux à gauche, Fong yu wou tsou, veulent dire: « Ni le vent ni la pluie n'empêcheront (la représentation). »

Dans la ligne en dessous sont écrits, de droite à gauche, la date de la représentation du calendrier européen ou solaire, « Yang-li », le jour de la semaine, puis la date du calendrier chinois ou lunaire, « Yin-li ».

Dans les colonnes on lit en haut les noms des artistes et, en bas, les noms des pièces. Les noms des artistes ne sont pas accompagnés des noms de rôle; chaque artiste ayant sa spécialité est connu du public. Celui-ci devine facilement l'emploi de l'acteur dans les pièces qu'il connaît également. Les pièces sont indiquées simplement par leur titre, sans aucun commentaire, sauf toutefois quelques précisions d'ordre de représentation; ainsi, dans le programme dont nous allons donner la traduction, la septième pièce est annotée de quatre caractères : Tchouen tai cha chan, qui veulent dire « *on jouera certainement la scène de vengeance* », qui est le dénouement de cette pièce.

On rencontre encore des expressions comme Tcheng pen sin hi, tchouen tai t'ouan yuan, « *Nouvelle pièce, représentation complète. On verra sûrement la réunion des héros éprouvés* »; Wen wou tai ta, yi je yen wan, « *Pièce civile et militaire, avec scènes de combats, la représentation complète en une seule journée* » ; Sin tch'ai sin ts'ie, yu tchong pou t'ong, « *Nouveaux décors, nouveaux accessoires, interprétation différente des autres* »; Tchen tao tchen ts'iang, t'o pie k'ai ta, « *Sabres et lances véritables, ballets militaires extraordinaires* »; T'o pie fan yen, « *Interprétation sollicitée* », etc.

Nous donnons ci-après la traduction du programme, avec notes et analyses, qui suggéreront aux lecteurs une idée approximative d'une représentation chinoise.

De droite à gauche.

1re colonne : « Interprété par toute la troupe », Tien kouan ts'en fou, *Le Dignitaire céleste qui distribue des bonheurs.*

Cette pièce, qui n'a qu'un rôle, ne peut être interprétée par toute la troupe, mais l'acteur qui tient le rôle de dignitaire est considéré comme un représentant de la troupe ou du théâtre. Cette courte pantomime dansée est un souhait de bienvenue à l'égard du public.

2e colonne : Lieou Yong-tch'ouen, dans Mou hou kouan, *La Forteresse Mou hou.*

Comédie : Personnage principal, Kao Wang, officier : rôle de Tsing.

Kao Wang revient en Chine pour répondre à l'appel d'une famille amie en danger. Les gardiens d'une forteresse lui défendent de passer, des

combats ont lieu. L'épouse du gardien emploie vainement son mouchoir magique qui produit des tourbillons noirs, car c'est un moyen familier de Kao, qui connaît tous les secrets. La guerrière est courtisée et plaisantée. La mère du gardien doit rencontrer le passant invincible. Elle invite Kao à entrer dans la forteresse, parce que c'est son mari qu'elle croyait mort. Elle lui présente leur fils qu'il n'a jamais vu et leur bru qu'il est fort gêné de revoir.

Lieou, que l'on sait un artiste du rôle Tsing, tient le rôle de Kao Wang. C'est ce qu'on peut facilement voir, bien que le programme ne l'indique.

3e *colonne :* Kao Ts'ing-k'ouei, Wou Tch'ai-hia, dans Tchou cha tche, *La Marque rouge.*

Comédie romanesque : Personnages principaux : Monsieur Han, rôle de Cheng; la nouvelle mariée, rôle de Tan.

M. Han est vieux et veuf. Il a perdu son fils pendant des troubles. Il veut prendre une concubine pour avoir un héritier. Avec deux cents taëls, il achète une femme. Celle-ci pleure, il l'interroge avec bonté. Elle dit qu'elle s'est vendue pour sauver son mari malade. Han a trop bon cœur pour profiter du malheur des autres. Il ordonne de ramener la femme à son mari et de leur donner deux cents taëls. Quant au contrat, il le brûle. Le mari, heureux, s'est bien vite rétabli. Il va recouvrer ses créances dans une province lointaine où il achète un garçon qu'il offre à Han pour le remercier de ses bienfaits. Celui-ci adopte l'enfant, mais combien est-il plus heureux lorsqu'il découvre, grâce aux explications du nouveau venu et à une marque rouge que celui-ci porte sur le dos, que l'enfant n'est autre que le sien.

Kao Ts'ing-k'ouei, un artiste du rôle de cheng, joue M. Han; Wou Tch'ai-hia, du rôle de Tan, joue la nouvelle mariée.

4e *colonne :* Tcheng Yen-ts'ieou, Kiang Miao-hiang, Li Tsing-chan, dans Hong louan hi, *La Joie de Hong-louan.*

Farce : Personnages principaux : Kin Yu-nou, fille de Kin ta, rôle de Houa tan; Mo Ki, bachelier, rôle de Siao cheng; Kin Ta, roi des mendiants, rôle de Tch'eou.

Kin Yu-nou attend son père parti à ses affaires, elle découvre devant la porte de la maison un pauvre bachelier, Mo Ki, mourant de froid et de faim. Elle le fait entrer et lui donne à manger. Kin Ta, au retour, est furieux de la présence de cet étranger chez lui. Il appelle et interroge sa fille. Celle-ci sait bien répondre, et le père a aussi bon cœur que la fille. Il invite le bachelier à s'asseoir et tente de lui tenir une conversation, mais le bachelier a un parler trop élégant pour être compris du roi des mendiant. C'est Yu-nou qui leur sert d'interprète. Yu-nou est éprise du savoir de Mo Ki et celui-ci de la beauté de Yu-nou. Kin Ta, qui adore sa fille, consent au mariage et, pour être un digne beau-père de bachelier,

il abdique... et accompagne les jeunes époux à la capitale, où Mo Ki prend part aux examens impériaux.

Cette pièce a une suite, une seconde partie, « Eul peu » (voir notre répertoire, pièce 250), mais généralement, et surtout quand elle est donnée dans les trois pièces antérieures du programme où sont rangées des pièces courtes, on ne représente que la première partie, qui se termine par le départ de Kin Ta avec son gendre et sa fille.

Tcheng Yen-ts'ieou, du rôle de tan, joue Kin Yu-nou; Kiang Miao-hiang, du rôle de Siao cheng, joue Mo Ki, et Li Tsing-chan, du rôle de Tch'eou, joue Kin Ta.

5e *colonne :* Chang Ho-yu, Kieou Tchen-fong, Fan Pao-ting, Ts'iuan wou hang, « le corps du ballet militaire », dans Na Kao Teng, *Capturer Kao Teng.*

Drame romanesque : Personnages principaux : Kao Teng, rôle de Wou cheng; Ts'ing Mien-hou, rôle de Wou tsing.

Kao Teng, fils d'un puissant ministre, enlève la sœur de Ts'ing Mien-hou. Celui-ci, avec le concours de quelques vaillants pugilistes, pénètre dans la maison de Kao Teng, l'arrête après de beaux combats et sauve sa sœur.

Chang Ho-yu, un acteur Wou cheng apprécié, joue Kao Teng; Kieou Tchen-fong, un acteur Wou tan et Fan Pao-ting, un acteur Wou tsing, tiennent les rôles de pugilistes.

6e *colonne :* Kong Yun-fou, Wang Tch'ang-lin, dans Tiao king kouei, *Pêcher la tortue d'or.*

Drame : Personnages principaux : Mme Tchang, rôle de Lao tan ; Tchang Yi, son fils, rôle de Tch'eou.

Mme Tchang vit dans un four à briques abandonné avec son fils Tchang Yi, qui est pêcheur. Tchang Yi est un bon fils, il soigne bien sa mère. Un jour il capture une tortue qui pond des œufs d'or. Ils croient enfin au bonheur. Mais une nouvelle pourtant les rend encore malheureux. Tchang Jen, le fils aîné de Mme Tchang, qui était allé à la capitale prendre part aux examens, est nommé préfet. Mais l'ingrat oublie sa mère et son frère; sa femme seule, prévenue, est allée le rejoindre. Tchang Yi indigné part retrouver son frère.

Kong Yun-fou, célèbre chanteur de Lao tan, joue Mme Tchang; Wang Tch'ang-lin, un acteur de Tch'eou, réputé, tient le rôle de Tchang Yi, un des rôles classiques de Tch'eou.

7e *colonne :* Lou San-pao, Li Ki-jouei, Lieou King-jan, Wang Tch'ang-lin, Li Tsing-chan, dans Ts'ouei-p'ing chan, *Le Mont Ts'ouei-p'ing.*

Drame romanesque : Personnages principaux : Che Hieou, pugiliste, rôle de Wou cheng; Yang Hiong, officier du ministère, rôle de cheng; P'an K'iao-Yun, sa femme, rôle de Houa tan, etc.

P'an K'iao-Yun attend le retour de son mari et est bien inquiète parce qu'elle a été surprise avec son amant, le bonze Hai, par Che Hieou, frère juré de Yang Hiong. Celui-ci rentre ivre et de très mauvaise humeur, car Che Hieou a parlé. Mais la jeune femme est habile, le lendemain, Yang, faible et crédule, croit sa femme qui accuse Che Hieou d'avoir agi par vengeance : elle prétend avoir repoussé Che qui lui faisait la cour. Che est mal reçu par son frère et insulté par sa femme. Offensé, il s'en va, mais tue bientôt le bonze galant et obtient la preuve de l'infidélité de P'an qui, comme gage d'amour, avait donné à son amant une de ses chemises précieuses que Yang reconnaît parfaitement. Celui-ci attire sa femme dans le Mont Ts'ouei-p'ing et, poussé par Che Hieou, la tue.

Lou San-pao, un acteur Houan tan renommé, joue P'an K'iao-yun ; Li Ki-jouei, un trè bon Wou cheng, joue Che Hieou; Lieou King-jan, un cheng, joue le mari; Li King-chan, un tch'eou, joue le bonze galant et Wang Tch'ang-lin, un autre tch'eou, joue le beau-père de Yang, rôle épisodique, dans la scène amusante de la dispute de P'an avec Che Hieou.

8e *colonne :* Yu Chou-yen, Tchou Sou-yun, dans Tsiu ting, kouan houa, *Soulever le grand poids, montrer le tableau.*

Drame : Personnages principaux : Hiu Ts'o, ministre, rôle de Lao cheng; Hiue Kiao, son fils adoptif, rôle de Siao cheng.

L'orphelin de la famille Siue, sauvé par Hiu Ts'o en sacrifiant son fils, croit être le vrai fils de Hiu. Il commence à devenir homme et il est extrêmement fort. Hiu apprend un jour que l'enfant prodige s'amuse à soulever les statues en marbre qui se trouvent à la porte de sa résidence. Hiu croit que le moment est venu, il montre au fils de la famille de Siue un tableau représentant la fin tragique de ses ancêtres. Il le décide à aller rejoindre son oncle qui vit dans une province lointaine pour revenir avec ses soldats venger sa famille.

Yu Chou-yen, un chanteur de Lao cheng célèbre, joue Hiu Ts'o, Tchou Sou-yun, un Siao cheng également renommé, joue Siue Kiao.

9e *colonne :* Yang Siao-leou, Mei Lan-fang, Wang Fong-ts'ing, Ts'ien King-fou, Li Lien-tchong, dans Tch'ang Pan po, *La Côte Tch'ang Pan.*

Drame historique : Personnages principaux : Tchao Yun, général, rôle de Wou cheng; Lieou Pei, roi, rôle de cheng; Mme Mi, reine, rôle de Tcheng tan; Tchang Fei, frère juré et général de Lieou, rôle de Fou ts'ing; Ts'ao Ts'ao, adversaire de Lieou, rôle de Tsing.

Lieou Pei s'enfuit en déroute suivi par sa famille et par le peuple qui ne veut pas le quitter. Surprise par l'armée de Ts'ao Ts'ao, la famille de Lieou Pei est dispersée. Tchao Yun, le brave guerrier, pénètre dans la troupe de Ts'ao Ts'ao et sauve les siens. Il rencontre à la fin Mme Mi blessée avec, dans ses bras, le prince héritier Ha Teou. Il l'invite à monter sur son cheval. Mais elle se jette dans un puits après avoir confié Ha Teou à Tchao, car elle prétend qu'un guerrier sans cheval serait perdu. Tchao

Yun se bat avec acharnement. Ts'ao Ts'ao, du haut de la colline, admire le courage de Tchao et cherche à le rallier à sa cause, il donne l'ordre de le capturer sain et sauf, celui qui le blessera sera puni de mort. Tch'ao profite de cet ordre pour s'ouvrir un passage dans l'armée ennemie qui l'entoure et réussit à rejoindre la sienne. Tchang Fei, garde de Lieou Pei, lui défend de passer, croyant que Tchao s'est rendu à Ts'ao Ts'ao. Il lui demande pardon quand il voit le prince enfant soigneusement porté sous ses cuirasses. L'armée de Ts'ao Ts'ao, qui continue la poursuite, recule devant la colère farouche de Tchang Fei. Tchao Yun est reçu par son roi avec affection et reconnaissance.

Yang Siao-leou, le plus grand acteur Wou cheng, joue Tchao Yun ; Mei Lan-fang, excellent acteur de Tcheng tan, joue Mme Mi; Wang Fong-ts'ing, un très bon chanteur Lao cheng, joue Lieou Pei ; Ts'ien Kin-fou, le meilleur acteur Fou tsing, joue Tch'ang Fei et Li Lien-tchong, un acteur Ts'ing apprécié, joue Ts'ao Ts'ao.

Ce programme supposé n'est réalisable que pour une représentation de gala, car les artistes qui y figurent sont plus ou moins des vedettes, même ceux qui y jouent les trois pièces antérieures, alors qu'ordinairement elles ne sont interprétées que par des débutants, comme nous avons déjà vu. D'ailleurs, souvent, ces trois pièces et la pièce d'ouverture ne sont pas indiquées dans les programmes, on les prend à tout hasard dans le répertoire ordinaire et la distribution est confiée au Pan-ti (fond de la troupe). Ce n'est qu'une sorte de lever de rideau pour attendre l'arrivée, souvent tardive, du meilleur public.

Si un programme est ainsi composé en principe, il est un point qu'il faut remarquer dans la pratique. C'est que la pièce fondamentale « Ta tcheou tseu » n'est pas toujours une pièce avec ballets militaires. Elle change suivant le rôle spécial de la plus grande vedette du théâtre, appelée dans le langage du théâtre « T'ai tchou » (la colonne de l'estrade), c'est-à-dire celle qui soutient le théâtre, qui est sa raison d'existence. Quand le T'ai tchou d'un théâtre est un wou cheng, il va sans dire que la grande pièce est une pièce militaire, mais comme les artistes de rôle Lao cheng, Tsing, Lao tan, Tcheng tan, Houa tan, etc., peuvent être T'ai tchou aussi bien qu'un artiste wou cheng, la pièce que l'on appelle « la grande cuirasse » est souvent représentée par une pièce de chant et de déclamation dont le premier rôle est tenu par un artiste Lao chang, Tsing, Lao tan ou Tcheng tan, voire même par une pièce de physionomie et de danse dont le premier rôle est tenu par un artiste Houa tan. Par exemple : T'an Kin-p'ei, le parfait Lao cheng, joue le « ya tcheou tseu » (la cuirasse du fond), avec une pièce comme Li Ling pei (2), *La Stèle de Li*

(2) Voir l'extrait et l'analyse page 71 et sq.

Ling, une pièce de chant; King Hio-chan, le plus grand chanteur Tsing, avec une pièce comme Ta long p'ao (3), *Frapper la robe impériale;* Kong Yun-fou, le chanteur Lao tan, avec Tiao kin kouei que nous venons de voir; Tch'en To-lin, l'artiste maître de Tcheng tan, avec une pièce comme Ki Kiang (4), *Oraison funèbre au bord du Fleuve Bleu*, une pièce de chant comme les autres; et Mlle Lieou Hi-k'ouei, avec des pièces comme Siao chang fen (5), *Petite Visite au Tombeau*, ou Siao fang nieou (6), *Petit Pâturage*, pièces de chansons et de danses, etc.

Il résulte que presque toutes les pièces peuvent être données comme fondamentales si elles sont jouées par un T'ai tchou. Les farces seules, dont le rôle principal est tenu par un tch'eou, se voient privées de cet honneur et encore des farces comme Che houang kin (7), *Ramasser de l'Or;* Hi mi tchouan (8), *Histoire d'un fou de Théâtre*, occupent-elles très souvent la dernière colonne des programmes. Mais il faut dire que le premier rôle de ces farces est tenu par un chanteur Lao cheng, déguisé en tch'eou, car ces farces sont en réalité des pièces fantaisistes de chant. Il est à remarquer aussi que souvent une farce précède la dernière pièce, dans ce cas, elle n'est pas indiquée dans le programme, on l'appelle alors « Tien hi » (pièce complémentaire) : elle est donnée à l'improviste pour faire patienter le public lorsque la vedette est en retard.

LA LITTÉRATURE

La valeur littéraire des pièces du théâtre moderne est médiocre, relativement à celle des Yuan k'iu et des K'ouen k'iu. Nous n'avons pas oublié que les auteurs du théâtre moderne ne sont autres que les acteurs eux-mêmes, donc, ils sont plus hommes de théâtre que littérateurs. Quant aux lettrés, leurs collaborateurs, ils ne sont pas non plus des écrivains de grande valeur. Aussi, les pièces du théâtre moderne sont-elles avant tout « théâtrales », la littérature n'a pour elles qu'une importance secondaire; elles ne recherchent pas le style compliqué, riche de métaphores, d'images et d'allusions, comme les pièces des Yuan et des Ming : leur but est de produire de l'effet sur la scène; elles sont écrites pour la scène, pour être jouées, non pas pour être lues. Les locutions trop savantes ne sont jamais employées dans le théâtre moderne, celles d'usage ordinaire sont nettement préférées.

Cependant, le théâtre chinois moderne a une littérature qui ne manque pas de qualités. On n'ignore pas que la langue chinoise possède deux styles

(3) Voir notre répertoire, pièce 164.
(4) Voir notre répertoire, pièce 99.
(5 et 6) Voir notre répertoire, pièce 407 et 406.
(7 et 8) Voir notre répertoire, pièce 418 et 419.

distincts : le wen yen, style littéraire et le pai houa, style populaire. Le style littéraire est remarquable par sa concision et la poésie des figures, tandis que les style populaire l'est par son naturel et sa clarté. Le style de la langue du théâtre moderne est un mélange de wen yen et de pai houa, aussi possède-t-il leurs qualités à tous deux, mais atténuées. Il est à la fois concis, poétique, naturel et clair. D'une façon générale, les parties chantées sont plus du style littéraire que du style populaire, d'ailleurs, elles sont en vers et offrent souvent de belles harmonies. Les parties déclamées appartiennent, au contraire, plus au style populaire qu'au style littéraire; cependant, dans les pièces du genre sérieux, elles sont toujours d'une noblesse qui exige plus souvent le style littéraire. Mais les parties chantées et les parties déclamées ne sont jamais tout à fait du style littéraire ou du style populaire, cependant, dans les comédies légères, les vaudevilles, les farces, etc., où il n'y a presque que des parties déclamées, le style peut n'être que populaire; dans ce cas, les paroles ne sont pas déclamées, elles ne sont même pas scandées, ponctuées, par les instruments à percussion, comme il se fait ordinairement.

Et voici quelques exemples :

Prenons, pour les parties chantées, cette monodie-prologue du drame Li Ling Pei, *La Stèle de Li Ling*.

« Kin wou tchouei ! Yu t'ou cheng ! Houang houen che heou ! »

« L'oiseau doré s'est couché! Le lapin de jade se lève! C'est le moment du crépuscule ! »

Elle est du style littéraire, sauf le dernier mot che heou qui est de la langue parlée, c'est-à-dire du style populaire. Sa version complète en langue parlée serait :

« T'ai yang lo leao! Yue leang chang lai leao! Tcho che t'ien k'ouai hei leao ti che heou ! »

« Le soleil s'est couché ! La lune monte ! C'est le moment où la nuit s'approche ! »

Pour les parties déclamées, prenons d'abord ce passage de K'ong tch'eng ki, *Le Stratagème de la Ville vide.*

— « Fci *che siao jeu men fen fen yi louen ! Sseu-ma Yi ta ping tao* ts'eu, *pou* ts'ien *kiang touei ti, fan kiang sseu men ta k'ai, che* ho *yuan kou?* »

— Ce n'est pas que nous discutions ! Mais la grande armée de Sseu-ma Yi va venir et vous n'envoyez pas de guerriers à la rencontre des ennemis, vous ordonnez même d'ouvrir grandement les quatre portes ! Pour quelle raison ?

Ce passage serait entièrement en langue parlée s'il n'y avait pas les mots *fci* (ne pas), *ts'eu* (ici), *ts'ien* (envoyer), *ho* (quel), qui appartiennent à la langue écrite, c'est-à-dire au style littéraire. On dit « pou » pour

« fei », « tcho li » pour « tseu », « p'ai » pour « ts'ien » et « che mo » pour « ho » en langue parlée.

Quoique ce passage fasse partie d'une pièce du genre sérieux, K'ong tch'eng ki qui est un drame historique, son style est plus « populaire » que « littéraire », parce qu'il est déclamé par un rôle comique, un tch'eou qui est le vieux soldat. Autrement, des rôles sérieux dans une pièce sérieuse parlent plus littérairement. Tout cela est pour donner plus de naturel et de caractère aux personnages qui, sur la scène du théâtre chinois moderne, parlent un peu leur propre langage, mais utilement stylisée.

Et voici une partie déclamée par un rôle sérieux, par Yang Ling-kong, dans le drame Li Ling pei, *La Stèle de Li Ling*. Il parle à son fils :

— « *Wei fou yi to ts'eu tchao !* Tcho tch'ai che. « *Mong mong siang t'ong, pi yeou kiong hien.* » Wo *yeou yi ming* ni *houei tch'ao t'an t'ing ts'i ts'i ti hia lo, pou tche wo eul yi hia jou h'o?* »

— « Moi aussi j'ai fait ce rêve ! Ne dit-on pas : « Si deux personnes font le même rêve, c'est signe de malheur certain. » Je voudrais t'envoyer à la capitale prendre des nouvelles de ton septième frère. Qu'en dis-tu, mon fils ? »

Le style de ce passage est sensiblement plus littéraire que populaire. Les mots « *Tcho tch'ai che* » (c'est), *Wo* (je), *Ni* (toi), seuls sont à la langue parlée.

Enfin, citons un dernier exemple pour les parties déclamées, plutôt parlées, des pièces légères : un passage de la pièce Ta ying t'ao, *La Cueillette des cerises*, par un rôle comique, un Tch'eou qui interprète le rôle du jeune valet. Il crie au pied d'un mur :

— « Tcho che chouei ya ? Ying t'ao tiao tsai wo ti lien chang la ! Hei ! ché che mo jen t'eou wo ti t'ao, tao wo ti t'ao? T'ai lao ye tche tao leao, ta touan leao ni ti kou kouai, pa ni pi tseu ya eul li ti mao! »

— « Qui est-ce? Les cerises sont tombées sur ma figure ! Hé ! qui es-tu, voleur de cerises ? Si Monsieur savait cela, il te ferait casser les os, il te ferait arracher les poils des trous de ton nez ! »

Ce passage est complètement du style populaire. Mais toutes les parties déclamées des pièces légères ne le sont pas. Le parler des rôles comiques seulement est du style populaire. Ainsi, dans cette même pièce, le maître du valet qui est d'un rôle siao cheng déclame tout comme dans une pièce sérieuse. Stupéfait par les bavardages étourdis de son valet, il dit :

— « Ts'i yeou t'seu li? Tchen nai hou chouo ! »

— « Y a-t-il une raison à tout cela ? Décidément, tu parles comme un fou ! »

La poésie a sa place dans les deux parties du drame : déclamée et chantée. En effet, comme nous l'avons déjà vu, le Yin (prologue) et le

Che (poésie) de la partie déclamée sont écrits en vers comme les différentes formes de la partie chantée. Mais le Yin et le Che, dont la fonction est de faire un portrait, de décrire ou d'exposer, ont surtout un caractère positif qui n'est pas celui du vrai lyrisme. Ce dernier est dans les chants et principalement dans la monodie proprement dite.

Traduisons ce passage de Li Ling pei qui est considéré comme un chef-d'œuvre de chant et de poésie lyrique.

Yang Ki ye, un vieux général, vendu par un traître, s'est réfugié dans un vallon avec des vieux soldats alors que ses ennemis cherchaient à le capturer. Il chante :

« O ! la malheureuse famille des Yang qui furent tous fidèles serviteurs des Grands Song ! Elle est dispersée comme les tuiles qui tombent d'un vieux toit, comme la glace qui se morcelle en fondant. Je hais les Tartares qui déclarent la guerre par lettres successives. Je hais les Tartares qui veulent s'emparer du pays magnifique de mon empereur ! Et ce traître P'an H'ong, qui fut nommé maréchal dans la salle du trône, tandis que nous, père et fils, restons les humbles héros qui courent devant son cheval ! A Kin-Cha-t'an, où eut lieu la réunion des deux princes, une grande bataille s'est livrée. On se tuait ! On se tuait ! Le sang coulait comme des ruisseaux ! Les âmes et les dieux pleuraient et sanglotaient !

« Mon grand fils aîné mourut fidèle à son prince ! Mon second trouva la mort sous le tranchant d'une épée ! Mon troisième fut piétiné par les chevaux, je n'ai même pas pu retrouver son cadavre ! Mon quatrième et mon huitième furent égarés dans le pays des barbares ! Mon cinquième, à la Montagne Wou T'ai, est entré dans l'ordre bouddhique ! Cette nuit, j'ai rêvé que mon septième était tué par une flèche de P'an H'ong ! Seul, mon sixième fils me suit ! Et il est aussi à plaindre ! Il a voulu être un grand soldat et en même temps un bon fils ! Couvert de cuirasse sur un cheval qui ne s'arrête point, il se bat dans tous les sens, jour et nuit, pour son pays et pour son prince !

« Hélas ! j'avais huit fils et quatre m'ont été arrachés ! Quatre enfants, j'ai perdus ! O ! mes enfants ! Hélas ! Les membres de toute une famille sont égarés ou morts !

« L'armée de Hiao, pour se venger, de nouveau nous déclara la guerre ! Et P'an H'ong fut une seconde fois maréchal ! Nous, père et fils, marchâmes toujours en tête! Nous ouvrîmes des routes dans les montagnes et posâmes des ponts sur les fleuves ! Aux jours du cycle Jaune (les jours favorables), le traître ne donna pas l'ordre d'attaquer, tandis qu'aux jours du cycle Noir (les jours de malheur) il nous envoya, père et fils, provoquer les ennemis. Oh ! pour servir la patrie a-t-on le temps de discerner les jours favorables et les jours défavorables ? Père et fils, à la tête de l'armée, nous pénétrâmes jusqu'aux repaires des barbares ! Après la victoire, nous rentrâmes porter l'heureuse nouvelle, mais le traître

n'ouvrit pas la porte. Il nous donna l'ordre de tuer jusqu'au dernier Tartare sous peine d'être expatriés pour toujours ! Une seconde fois nous pénétrâmes jusqu'aux repaires des barbares et nous tombâmes dans leur piège. Dans le vallon de Leang Lang nous fûmes emprisonnés !

« J'ai ordonné à mon sixième fils d'aller à la ville demander du renfort. O ! malheureux que je suis ! A mon pays j'ai toujours été fidèle ! Ma chevelure est depuis longtemps blanche ! Dans le vallon de Leang Lang, je n'ai ni provisions pour mes soldats, ni foin pour mes chevaux ! J'espère des renforts qui n'arrivent jamais ! Verrai-je seulement le retour de mon cher fils ? O ! retour, ma vieille dépouille reviendra-t-elle jamais à mon pays natal ? O ! mes enfants !

Les vieux soldats. — Nous avons faim !

Yang Ki-ye. — Vous avez faim ! Tuez donc un cheval !

Les vieux soldats. — Nous avons froid !

Yang Ki-ye. — Oh ! déchirez ma tente et couvrez-vous !

Les vieux soldats. — Les cygnes sauvages passent !

Yang Ki-ye *tire, mais son arc se casse.* — Même mon arc aimé n'atteint plus un oiseau ! Il se casse, que peut-il me présager encore? »

Ce passage d'un style noble et composé de vers émouvants a fait couler bien des larmes. Tous ses vers ont une même rime, la rime Ao qui convient si bien à la tristesse; il faut dire aussi que ce chant est particulièrement difficile à exécuter vu sa longueur et sa rime grave; s'il n'était pas chanté avec talent et âme, il pourrait facilement fatiguer l'auditoire.

La souffrance est le plus beau sujet de la poésie lyrique. Aussi, une grande partie des morceaux les plus aimés est inspirée par le malheur. Ainsi, cette première phrase d'un passage de la pièce Sang yuan ki tseu, *Dans un jardin de mûriers, il laissa son fils.* Une famille fuit devant l'invasion des barbares, Teng Po-tao, chef de famille, le héros du drame, chante; il commence par ces vers :

« Nous grimpons sur la montagne verte,
Nous regardons à travers des blancs nuages !
Où est-elle, notre maison?
Où est-il, notre village? »

D'autres sentiments aussi ont leur place dans la poésie lyrique. Ainsi, l'incertitude, la crainte, la colère, la haine, l'amour, le regret, la joie, etc., ont tous été chantés sur la scène. Citons encore ce petit passage qui est plein de charme. C'est dans la scène Sseu-lang t'an mou, *Le Quatrième Fils qui alla revoir sa mère.* Sseu lang, fils du célèbre général Yang Ki-ye, avait été fait prisonnier par les barbares, il prit un faux nom et devint le

gendre de la reine. Il apprit l'arrivée au front de sa mère qu'il avait quittée depuis quinze ans. Il voulut aller la voir, mais ne trouva pas le moyen de franchir les frontières barbares. Il réussit à la fin grâce à la généreuse complicité de la princesse, sa femme. A la scène première, une longue monodie émouvante est chantée par Sseu lang; la princesse paraît à la seconde scène, elle chante :

« Les pivoines s'ouvrent ! Les moutan (espèce de pivoine) éclosent !
« Le jardin est couvert de tapis de fleurs !
« Oh ! le beau bleu du ciel ! Oh ! les douces lumières du printemps !
« Mille oiseaux chantent leurs gloires !
« Quelle joie d'aller se promener avec fou-ma (le gendre royal) !
« Hélas ! la tristesse, depuis quelques jours, rembrunit son front ! »

Nous n'avons pas l'intention de faire ici une étude complète de la poésie lyrique du théâtre chinois moderne, nous essayons seulement de montrer quelle place importante occupe la poésie dans un drame. Elle n'est pas uniquement dans les chants, quelquefois elle enveloppe toute une pièce, il est des cas même où la pièce entière n'est qu'un long poème. Ce genre de pièce est pauvre d'intrigues mais, en revanche, riche de sentiments et d'âme évocatrice. Par exemple, Li Ling-pei est justement une pièce de ce genre. Voyons d'abord son analyse scénique.

Scène I. — L'âme du septième fils, tué par le traître P'an H'ong, descendant du ciel, va voir son père et son frère.

Scène II. — Elle apporte la triste nouvelle à son père et à son frère dans leur rêve.

Scène III. — Yang Ki-ye, le père, envoie son sixième fils prendre des nouvelles du septième et demander des renforts.

Scène IV. — Le sixième fils réussit à traverser le campement des barbares.

Scène V. — Dans le vallon, le père attend vainement le retour de son fils. C'est à cette scène qu'il chante la monodie dont nous avons vu la traduction précédemment.

Scène VI. — L'âme de Sou Wou, passant en scène, annonce qu'elle va inspirer Yang Ki-ye. (Sou Wou est un général du temps de Han Wou Ti (140 à 88 av. J.-C.). Fait prisonnier par les barbares, il refuse les offres tentantes de ceux-ci pour sa fidélité à l'empereur. Il vit comme un sauvage dans le désert pendant dix-neuf ans et jamais il n'abandonna son spectre de serviteur des Han.

Scène VII. — Yang Yi-ye rencontre un temple Sou Wou et devant ce temple une stèle de Li Ling, général contemporain de Sou Wou, mais

qui, lui, se conduisit lâchement : après sa défaite, il accepta de devenir le gendre du chef des barbares. Sur cette stèle, Yang lit une inscription mystérieuse: « Miao che Sou Wou miao. Pei che Li Ling pei. Ling-kong jo tao ts'eu. P'ié kia yeou tieou k'ouei ! », ce qui veut dire : « Le temple est à Sou Wou. La stèle, à Li Ling. Ling kong (surnom de Yang Ki-ye) viendra ici. Il abandonnera son casque et ses cuirasses ! » Yang, inspiré par cette lecture, se suicida en se brisant le crâne contre la stèle pour ne pas tomber dans les mains des barbares.

Comme on le voit, l'action est fort simple et l'intrigue n'y joue aucun rôle. Mais cela n'empêche pas que cette pièce soit captivante du commencement à la fin, parce qu'elle est pleine de mytère, d'émotion et de poésie.

Il faudrait conclure que là poésie, dans le théâtre chinois moderne, n'est pas une œuvre purement littéraire. Elle est intensifiée, mise en valeur par la contribution du chant, de la musique et du jeu même des comédiens. Un morceau peut paraître pauvre et fade à la lecture, tandis qu'il sera vivant et coloré sur la scène.

Prenons un dernier exemple dans la pièce historique Tchouo fang Ts'ao, *Capturer et lâcher Ts'ao Ts'ao.*

Le préfet Tch'en Kong a abandonné son poste pour suivre Ts'ao Ts'ao, son prisonnier qui est recherché pour avoir tenté d'assassiner Tong Tchouo, le traître tout-puissant. Tch'en Kong croit voir en Ts'ao Ts'ao un brave, un patriote. Mais il est bientôt détrompé, car Ts'ao Ts'ao tue sur un simple soupçon toute la famille de Lu, un ami de son père, qui leur avait offert l'hospitalité. Ils descendent dans une auberge, où, profitant du sommeil du cruel, Tch'en Kong se sauve.

Dans la chambre d'auberge, Ts'ao Ts'ao dort. L'orchestre joue l'annonce d'une heure tardive. Un silence, Tch'en Kong déclame :

« Combien je me repens !

L'orchestre joue une ouverture, il chante :

« La lune limpide éclaire la gaze des fenêtres.
« Le cœur de Tch'en Kong est désordonné comme du chanvre.
« Je me repens d'avoir eu des illusions.
« Je me repens d'avoir abandonné mon poste.
« Lu Po-cho était un homme de grand cœur.
« Il avait sacrifié un porc et cherché du vin pour nous recevoir.
« Qui aurait cru que ce méchant était si soupçonneux !
« Avec son épée, il a tué toute la famille.
« Les membres de toute une famille succombèrent sous son épée.
« Le vieillard aux cheveux blancs, lui-même, tacha de son sang le sable jaune de la route !
« O, pauvres âmes, viendrez-vous m'accuser ?
« La justice divine certainement jugera ! »

L'annonce de l'heure tardive, le silence et l'ouverture jouée par l'orchestre ont préparé d'abord l'atmosphère à laquelle s'harmonisera toute la poésie du chant. Ce dernier, littérairement assez pauvre, n'en produit pas moins d'effet sur la scène, grâce à la contribution de la musique, du chant et de la composition scénique qui appartiennent, tous trois, à l'esthétique théâtrale.

CHAPITRE V

La musique. -- Le chant. -- La danse

L'orchestre du théâtre chinois.
Premièrement, les instruments à cordes : le hou k'in, le hou hou, le yue k'in et le san hien.
Deuxièmement, les instruments à vent : le ti, le cheng, le souo na, le k'ai ti ou hai ti, le t'ong hao.
Troisièmement, les instruments à percussion : le peng kou, les pan ou p'o pan, le lo, le cheou lo ou le siao lo, les tch'a ou les t'ong po, les nao po et les p'ang tseu.
L'emploi du leitmotiv. — L'aspect de la scène avant les trois morceaux d'ouverture. — Comment sont placés les musiciens sur la scène.
Le procédé d'émission de voix. — Les trois catégories de voix. — La prononciation dans le chant.
Les six groupes du mode du chant: 1° Si P'i; 2° Eul Houang; 3° Fan tiao; 4° P'ing tiao; 5° les différents Pang tseu; 6° les différents P'ai tseu. — Les subdivisions des genres dans chaque groupe. — Quelques transcriptions.
La danse. — Quelques pièces où l'on trouve la danse sous forme de ballets pastoraux, comiques ou mythologiques. — L'importance des ballets militaires et leurs différents genres.

LA MUSIQUE

Maintes fois, nous avons signalé l'important rôle que joue la musique dans le théâtre chinois. Mais ce n'est pas ici le lieu de faire l'historique de la musique chinoise et d'étudier ses particularités qui ont été, d'ailleurs, traitées dans plusieurs ouvrages spéciaux par des sinologues français, notamment l'*Essai historique sur la musique classique chinoise*, de M. Maurice Courant, *La Musique chinoise*, de M. Louis Laloy, *La Musique en Chine*, de M. George Soulié. Nous ne parlerons que de la composition de l'orchestre du théâtre chinois et de l'application de la musique au chant et à la danse.

L'orchestre du théâtre chinois se compose d'une dizaine de musiciens, dont les instruments peuvent être classés en trois ordres, savoir :

1° Instruments à cordes ;
2° Instruments à vent ;
3° Instruments à percussion.

Premièrement, les instruments à cordes :

Le hou k'in, le hou hou, le yue k'in et le san hien.

1° Le hou k'in : le nom même du hou k'in (k'in des barbares) indique une origine étrangère à la Chine; les auteurs le mentionnent comme appartenant à la musique des peuples tributaires du Nord et de l'Ouest. C'est une espèce de violon à deux cordes en soie, dont la boîte sonore est faite d'un cylindre de bambou sur lequel est tendue une peau de serpent, le bas étant ouvert. L'archet (kong tseu), formé d'un arc de bambou tendu par du crin de cheval, passe entre les cordes et vient frotter contre un parquet de résine collé près de l'endroit où le manche de bambou s'attache à la caisse de résonnance. Le cylindre a un diamètre de 0 m. 07 environ sur une longueur de 0 m. 15. Le manche a 0 m. 40 de longueur (1). Le sillet est remplacé par un crochet en cuivre attaché librement sur le manche, c'est-à-dire qu'il peut être monté ou baissé ; il accroche les deux cordes. Il est placé ordinairement aux trois quarts de la distance entre la caisse et les chevilles. Un petit chevalet repose sur la caisse.

C'est l'instrument essentiel pour accompagner les chants ; il est généralement accordé à la quinte. Le musicien baisse ou monte le sillet, selon la voix qu'il accompagne.

Cet instrument sert à donner l'ouverture à une scène ou à un morceau de chant. Dans le premier cas, il joue d'abord une courte phrase, puis accompagne l'entrée du personnage généralement noble et distingué, un empereur, un nouveau marié par exemple, jusqu'à ce que le personnage soit installé. Dans le deuxième cas, il joue une phrase assez longue qui constitue l'ouverture qu'on appelle en terme théâtral chinois « kouo pan ». Il sert encore à accompagner les pantomimes, par exemple celle de « Tsouo houo ki » (à l'ouvrage), des rôles Houa tan. Il s'agit ici d'imiter les bruits qu'on peut rencontrer au cours d'un ouvrage de couture, bruits très exagérés, il est vrai, mais rendus cependant avec une parfaite concordance et un admirable réalisme.

---

(1) Pour les détails de la description des instruments nous avons surtout consulté « l'*Essai historique sur la musique classique des chinois* » de M. Courant et pour la description générale, « *la Musique en Chine* », de M. Georges Soulié.

2° Le hou hou. Le hou k'in a de nombreuses variétés, mais la seule employée au théâtre est le hou hou. Il diffère seulement par la boîte sonore qui, au lieu d'être en bambou, est faite d'une noix de ping lang (d'arec). Il sert à accompagner les chants de Ts'in ts'iang, tandis que le premier est réservé pour le chant de King tiao.

3° Le yue k'in est une guitare dont la boîte sonore est de forme ronde et rappelle la pleine lune d'où vient son nom (yue, la lune). Son manche était assez long autrefois, 0 m. 40 environ ; de nos jours il s'est raccourci, et a 0 m. 20 environ. Sa boîte, faite en bois, a 0 m. 40 de diamètre. Des baguettes de cuivre ou de bambou sont fixées le long du manche et sur une partie de la boîte. Le yue k'in a deux cordes en soie et est accordé comme le hou k'in. (Le yue k'in a généralement, en dehors du théâtre, quatre cordes.) Il sert à accompagner les chants de King tiao avec le hou k'in et se joue soit avec les ongles, soit avec un plectre.

4° Le san hien, comme son nom l'indique, a trois cordes (san, trois et hien, cordes). Son manche en chêne est remarquablement long, 0 m. 70 environ, et dépourvu de baguettes précisant les intervalles. La boîte sonore est faite d'une caisse en bois, de forme rectangulaire avec les angles arrondis et couverte, au-dessus et au-dessous, de peau de serpent ; elle a environ 0 m. 20 de longueur. Le san hien se joue soit avec les ongles, soit avec un plectre et est accordé ordinairement par une quarte et une quinte. Il sert à accompagner les chants de King tiao. Ses accents graves et humides s'accordent très bien avec les sons secs de yue k'in avec lequel il forme l'accompagnement de hou k'in dans les chants de King tiao. (En dehors du théâtre, le san hien est l'instrument favorable et populaire des chansonniers aveugles et des chansonniers de geste.)

Deuxièmement, les instruments à vent :

Le ti, le cheng, le souo-na, le k'ai ti ou hai ti, le t'ong hao.

1° Le ti est une flûte traversière formée d'un tube de bambou lié avec des fils de soie, recouvert de cire et percé de plusieurs trous : l'embouchure, un trou recouvert d'une fine membrane, et les trous donnant les différentes notes. Il y a un grand nombre de variétés de ti qui se différencient par leur longueur et le nombre de leurs trous. Celle qu'on emploie au théâtre est le Tchong lu ti, ayant une longueur de 1 pied 8286 (0 m. 585.154), un diamètre de 0 pied 0416 (0 m. 013.312), et huit trous, sans compter l'embouchure et le trou couvert de membrane. Il sert à accompagner les chants de K'ouen k'iu et de Yi tiao, où son importance égale celle de Hou k'in dan les chants de King tiao.

2° Le cheng est composé de dix-sept tubes d'inégale longueur, maintenus dans un récipient en bois dur formant réservoir d'air. M. Maurice

Courant le traduit orgue à bouche (2). Il n'est qu'un auxiliaire dans l'orchestre. Il sert à accompagner le ti avec ses sons faibles, qui adoucissent les hauts accents du ti. Il est seulement employé pour les chants classiques de K'ouen k'iu; quant aux airs fantaisistes de Yi tiao, ils sont accompagnés seulement par le ti.

3° Le souo-na est un instrument à anche. Son organe vibratoire, de forme particulière, est constitué par une langue de paille de riz insérée dans la partie élargie de l'embouchure. Celle-ci, ainsi que le pavillon, est en cuivre, le corps est en bois, percé de sept trous. L'échelle du souo-na peut être fixée à 0 m. 40 en moyenne comme longueur et à 0 m. 12 comme diamètre du pavillon. Son origine serait mahométane, il aurait été apporté en Chine par les peuples du Turkestan. Les sons qu'il émet sont hauts et émouvants : le souo-na sert à accompagner les chants héroïques et est souvent employé dans les pièces mythologiques et militaires.

4° Le k'ai ti ou hai ti est un petit modèle de souo-na, il a les mêmes emplois et sert aussi à accompagner les cérémonies : mariage, funérailles, arrivée d'un grand, retour d'un tchouang yuan (premier docteur), etc.

5° Le t'ong hao, ou la pa, est une espèce de trompette; les sons produits par cet instrument sont provoqués par la vibration des lèvres dans une embouchure semblable à celle des cors de chasse. Il est long d'un mètre à un mètre cinquante et fait de cuivre mince. C'était la trompette de l'armée chinoise. Ses vibrations lentes et graves sont très belles. Il sert à annoncer la sortie des grands généraux dans les pièces militaires. C'est le seul instrument joué à l'intérieur, à heou t'ai, vue sa longueur d'abord et puis parce que les vibrations parvenues à travers les rideaux sont plus belles.

Troisièmement, les instruments à percussion :

Le peng kou, les pan ou p'o pan, le kou, le lo, le cheou lo ou le siao lo, les tch'a ou les t'ong po, les nao po et les p'ang tseu, sont les sept instruments à percussion.

1° Le peng kou est composé d'une peau de mouton tendue sur une espèce de caisse de bois, à la forme ronde, ayant 0 m. 40 de diamètre extérieur, 0 m. 10 de diamètre intérieur et 0 m. 10 de hauteur, montée sur un léger trépied. Le fond de cette caisse n'est pas fermé. Il se frappe avec une ou deux petites baguettes, selon l'emploi. C'est le plus

---

(2) Voir Maurice Courant, « *Essai historique sur la musique classique des chinois* », Paris 1912, Delagrave. Page 161, article 103.

important des instruments à percussion, car le musicien qui le tient est le chef d'orchestre. C'est lui qui tape la mesure, ponctue les phrases, fait valoir les accents dans les déclamations et dans les chants. Dans ce cas, il joue avec une baguette tenue par la main droite, tandis que la main gauche joue les p'o pan. Le peng kou sert aussi à marquer les sentiments violents, tels que la colère, la haine, la peur, la surprise, etc. Dans ce cas, il est joué avec deux baguettes. Nous voyons là un trait fort intéressant de l'orchestre du théâtre chinois. C'est l'emploi du leitmotiv : tous les sentiments ont leur motif et chaque personnage, en paraissant sur la scène, est accompagné d'une phrase appropriée à son caractère. Ces différents motifs sont exécutés par les instruments à percussion, le peng kou en tête. Comme accompagnement de la sortie des personnages, les coups de peng kou sont légers et espacés pour les personnages doux, à l'âme tranquille, et ils sont secs et pressés pour les personnages forts, les militaires, les brigands, par exemple, et pour tous ceux qui sont pris par un sentiment violent, ceux qui sont dans une situation critique, etc.

2° Les pan ou p'o pan sont des claquettes ou planchettes de bois dur, attachées ensemble par des cordonnets de soie et que l'on fait claquer comme des castagnettes pour marquer la mesure. Les planchettes sont au nombre de trois, dont deux sont liées ensemble. La troisième, qui reste seule, a une bosse à l'intérieur. Le craquement est produit par la pointe de la bosse tapée sur les deux planchettes liées. Ces planchettes ont o m. 37 environ de longueur sur o m. 08 de largeur et o m. 01 d'épaisseur. C'est le chef d'orchestre qui est chargé de jouer du pan. Il en joue de la main gauche, en plaçant le pouce entre les deux faisceaux. C'est d'ailleurs lui aussi qui tient le peng kou.

3° Le kou est une espèce de tambour formé d'une caisse de bois fermée aux deux extrémités par des peaux de porc minces, suspendues sur quatre montants courbes. Il a o m. 48.640 comme diamètre de face, o m. 62.720 comme diamètre à la taille et o m. 51.200 comme hauteur. On le frappe avec une ou deux baguettes, selon l'emploi. La fonction principale de l'instrument est d'accompagner les scènes de combat, car le kou, dans l'armée chinoise d'autrefois, était l'appel du courage, celui qui annonçait l'ouverture de la bataille, soulevait le cœur des guerriers et exhortait au patriotisme. Il sert aussi à accompagner l'entrée en scène des personnages nobles, l'empereur, par exemple; dans ce cas, on en joue avec une seule baguette et il note les ponctuations de la phrase du hou k'in, qui donne l'ouverture. Il est employé encore pour annoncer l'heure dans les pièces.

4° Le lo est formé d'une plaque de cuivre simplement un peu recourbée sur les bords, on le frappe avec un martelet feutré. Il a environ o m. 40 de diamètre. Ses vibrations éclatantes sont très belles. On distingue deux espèces de cheng (bruit), le yang cheng et le yin cheng. Le premier est

le bruit continu : on le produit en frappant librement, tandis que le deuxième est le bruit étouffé produit par l'application de la main aussitôt après le coup. Ces bruits sont variés selon la force et la manière dont on frappe l'instrument ou dont on étouffe les sons. Le lo sert à accompagner l'entrée des personnages importants, violents : un général, un grand brigand, par exemple, et aussi à marquer le sentiments forts, exaltants : la peur, la colère, etc. Il sert encore pour annoncer la fin d'une bataille ou celle d'une pièce militaire. Dans l'armée chinoise, le son du métal était destiné à appeler les guerriers au repos et à proclamer la fin du combat.

5° Le cheou lo ou siao lo est une plaque de cuivre légèrement bombée, munie d'une poignée et mise en vibration au moyen d'une baguette de bois en forme de langue. Il a environ 0 m. 20 de diamètre. Il sert à accompagner l'entrée et la sortie des personnages civils, des rôles de cheng, de siao cheng, de tan, de lao tan, de houa tan, etc., des personnages humbles, des rôles de mo, de fou, de tch'eou, etc. Il marque la clôture dans les pièces civiles. Il accompagne encore certaines pantomimes, comme Tien Kouan ts'eu fou, *Le Dignitaire céleste distribue le bonheur;* Pei ma, *Seller le cheval,* etc.

6° Les tch'a ou les t'ong po sont des cymbales de cuivre largement bombées au milieu et percées au centre par une cordelette qui sert à les tenir. Ils ont environ 0 m. 25 de diamètre. Ils servent à accompagner l'entrée des personnages forts et à marquer les sentiments violents.

7° Les nao po sont des cymbales de cuivre légèrement bombées, dont le centre se relève et forme un champignon qui sert à les tenir. Leur diamètre a environ 0 m. 15. Leur fonction est d'accompagner l'entrée des guerriers à pied et surtout leurs exploits de nuit appelés Ye sing, « la marche nocturne ».

8° Les pang tseu sont deux morceaux de bois dur. Ils tiennent la même fonction des pan dans les chants de Ts'in ts'iang qui, à cause de leur accompagnement, sont surnommés pang tseu ts'iang (chants au pang tseu). Ce sont simplement deux bâtons de bois ayant environ 0 m. 15 de longueur et 0 m. 04 de diamètre. Les sons produits par le choc sont beaucoup plus forts que ceux des pan, ils sont parfois très bruyants lorsqu'ils accompagnent un chant exalté.

Avec le hou hou, les pang tseu sont les accompagnements essentiels des chants de Ts'in ts'iang.

Les instruments à percussion, sauf les pang tseu, se jouent souvent tous ensemble. Au moins, y en a-t-il toujours plusieurs dans un orchestre et ils s'accordent très bien. Celui qui remplit une fonction appropriée est seulement plus marqué que les autres au moment voulu. Par exemple,

pour l'entrée des personnages civils, ce sont le cheou lo et le peng kou; pour celle des personnages militaires, le lo, les tch'a et le peng kou.

Pour l'ouverture de la représentation, au lieu des trois coups traditionnels du théâtre européen, ce sont trois morceaux exécutés par tous les instruments à percussion, sauf toujours les pang tseu. Il est intéressant de noter ici l'aspect de la scène avant la représentation. Elle est vide de tout personnel; dans le milieu est une sorte d'estrade, haute de 2 m. 50 environ, et formée de deux tables superposées; elle est couverte de riches tentures et elle porte les nécessaires d'un bureau de général: le sceau, l'encrier, le vase aux pinceaux, les flèches dorées (qui représentent les ordres du général), etc. Sur les balustrades qui entourent la scène sont plantés des drapeaux de différentes couleurs, brodés de dragons or. Il y en a huit : quatre sur le devant et deux de chaque côté. Les musiciens jouent les trois morceaux d'ouverture à quelques minutes d'intervalle à heou t'ai, c'est-à-dire derrière la cloison qui sépare la scène de l'intérieur où sont les loges des artistes. L'ouverture terminée, ils sortent avec leurs instruments et s'installent devant le grand rideau, entre les deux portes des ombres, comme nous l'avons déjà vu dans le deuxième chapitre. Le musicien qui tient le peng kou et les pan et remplit la fonction du chef d'orchestre, se place à droite, c'est-à-dire près de la porte de montée, et reste assis. Derrière lui sont les joueurs de lo et de siao lo qui restent debout. A côté de ces derniers, à leur gauche, près d'une table où sont placés les divers instruments, sont assis les joueurs de tch'a et de kou. A l'autre côté de la table est le joueur de yue k'in et de ti, également assis. Devant ce dernier, un peu à gauche et sur le même plan que le joueur de peng kou, se tient le joueur de violon, hou k'in. Le valet de proscénium sort en même temps, enlève les drapeaux et les tentures. Il dispose les meubles convenablement à la pièce qu'on va jouer, l'orchestre joue la phrase d'accompagnement de l'entrée du personnage et ainsi commence la représentation. A la fin de la représentation, une retraite est aussi jouée par les instruments à percussion.

Les instruments à percussion servent aussi à imiter les bruits que doivent produire certains mouvements des personnages. Par exemple, quand un visiteur frappe à l'anneau imaginaire d'une porte également inexistante, l'orchestre joue le bruit de l'anneau.

D'une façon générale, depuis l'entrée du personnage jusqu'à sa sortie, il n'y a pas un seul mouvement, un seul geste qui ne soit accompagné d'une phrase appropriée au but cherché. Il se trouve cependant des scènes où tous les instruments de l'orchestre sont muets ; on appelle celles-ci : des leng tch'ang, « scènes froides ». Il est aussi des cas où un personnage entre ou sort sans aucun accompagnement; on dit alors qu'il « monte ou descend discrètement », Ngan chang ou Ngan hia.

Il faudrait aussi savoir que tous les musiciens jouent de mémoire, sans aucune partition. Pourtant, des partitions musicales existent pour les

instruments à vent et à cordes, de même qu'un ouvrage technique nommé Lo king pour les instruments à percussion. Mais les notations chinoises sont très imparfaites et il est impossible d'apprendre seul un morceau d'après une partition, c'est pourquoi les musiciens apprennent et jouent toujours de mémoire.

Les musiciens sont attachés au théâtre, plusieurs d'entre eux tiennent différents instruments selon les circonstances; par exemple ceux qui jouent le san hien et yue k'in sont les mêmes qui jouent de la flûte traversière, ti, et du souo-na.

Les vedettes ont leur propre musicien. Un chanteur vedette a toujours son violoniste, qui remplace le musicien attaché au théâtre ; de même un guerrier vedette (wou cheng) a son chef d'orchestre qui prend le commandement à la place du chef attaché avec son peng kou spécial, au son plus beau que l'ordinaire.

LE CHANT

Le procédé d'émission de voix est, en Chine, très différent de ce qu'il est en Europe; mais ici il faut faire une distinction entre le chant des rôles masculins et celui des rôles féminins.

Pour le chant des rôles masculins le ton de voix se rapproche assez des voix européennes, surtout celui du rôle lao cheng; il est ordinairement doux et lent. Les sons sortent de la poitrine, aussi cette voix est-elle appelée tan t'ien yin (voix de poitrine).

Pour le chant des rôles féminins, excepté le rôle de lao tan, qui se rapproche du lao cheng, et pour le chant du rôle siao cheng (jeune premier), qui se rapproche du siao tan, les chanteurs et chanteuses prennent un ton de voix suraigu, voix de tête ou fausset; en termes chinois, nao heou yin (voix du crâne) ou kia sang (fausse voix).

On distingue trois catégories de voix, savoir :

1° Le Tcheng kong tiao ;
2° Le Lieou tseu tiao ;
3° Le Yi tseu tiao.

Leur valeur respective est à peu près comme celle de basse, baryton et ténor.

La prononciation dans le chant dépend souvent de celle du lieu de naissance du chant: par exemple, le King tiao, originaire du Hou Pei et du Ngan Houei, emploie principalement la prononciation de ses provinces natales : on dit *ngouo* (moi) au lieu de *wo*, *leang* (mère) au lieu de *niang*, *li* (toi) au lieu de *ni*, etc. *Ngouo*, *leang*, *li* sont de la prononciation du Hou Pei ou du Ngan Houei, tandis que *wo*, *niang*, *ni* sont de celle de la capitale. Cependant, certains rôles n'observent pas toujours ce

principe; le rôle tch'eou, dans les pièces comiques, parle pékinois tout simplement, et les rôles de tsing, c'est-à-dire les wen tsing et les wou tsing, emploient souvent la prononciation de Pékin, par exemple, ils disent yong hiong (héros), comme cela se dit à la capitale, au lieu de dire Yin siong, d'après le principe.

Certains mots prennent la prononciation de Kiang Sou, comme yo (jade) au lieu de yu, tsou (s'asseoir) au lieu de tsouo. Cela s'explique par l'influence de K'ouen k'iu, qui est originaire du Kiang Sou.

Il est encore un mot à remarquer, c'est lien (face, figure), prononcé tsien sur la scène. On ignore l'origine de cette particularité. T'ang Kin-p'ei est cependant considéré comme le premier qui le prononce ainsi dans un morceau de chant célèbre de la pièce Wou p'en ki, *L'Histoire d'un Vase noir.* « ...P'i t'eou kai *tsien* (lien) sa hia lai... » (...Sur la tête en pleine figure, il m'en répand....) Aussi tous les acteurs tiennent à faire comme l'artiste maître, par exemple dans la pièce *Che Kiai T'ing* (Perdre Kiai T'ing), « Ni yeou ho *tsien* (lien) mien k'iu kien yuan chouai » (Avec quelle figure allez-vous revoir le maréchal ?)

Mais tout cela est uniquement observé sur la scène, les artistes et les gens du théâtre n'ont jamais gardé ces prononciations conventionnelles en ville comme certains le prétendent.

Le mode du chant est divisé en six groupes, savoir :

1° Si P'i ;
2° Eul Houang ;
3° Fan tiao ;
4° P'ing tiao ;
5° Les différents Pang tseu ;
6° Les différents P'ai tseu.

N'étant pas musicien, nous regrettons de ne pouvoir donner ici toutes les précisions techniques, nous nous bornerons à définir ces différents modes de chant et à donner quelques pages de transcription que nous avons pu trouver.

Premièrement et deuxièmement, le Si P'i et le Eul Houang.

On n'ignore pas que le Si P'i est le chant de Houang P'i, de la province du Hou Pei, et qu'il constitue un des deux éléments du Houei tiao qui devint plus tard le King tiao. Le deuxième élément est le Eul Houang qui doit son nom au deux villes où il a pris naissance : Houang Pi et Houang Kang, de la province du Hou Pei également. On emploie, d'ailleurs, encore leur nom d'origine. En outre, on les désigne aussi tous les deux sous le nom de P'i Houang, abrégé de Si P'i et Eul Houang.

Ils se subdivisent en plusieurs genres, savoir :

1° Yuan pan (yuan, origine, source; pan, mesure, mode) : C'est le genre classique, principal, fondamental, c'est un chant à deux temps assez lent ;

2° Man pan (man, lent; pan, mesure) : C'est le genre le plus lent, à quatre temps, quelquefois même à cinq temps ;

3° K'ouai pan (k'ouai, rapide) : C'est le genre le plus rapide à un temps ;

4° Yao pan (yao, libre, mobile) : C'est un chant léger, assez rapide à un temps ;

5° Tao pan (tao, renversé) : C'est un chant très court, caractérisé par la terminaison élevée.

Les deux premiers, Yuan pan et Man pan, son destinés à la monodie proprement dite, c'est-à-dire celle qui narre et exprime les sentiments, celle qui constitue la partie la plus importante d'une pièce de chant.

Le troisième, K'ouai pan, est destiné aux discussions, aux sentiments impatients et pressés.

Le quatrième, Yao pan, est destiné aux considérations générales.

Le cinquième, Tao pan, est destiné à la monodie en guise de Yin, la monodie-prologue.

D'autre part, le Si P'i et le Eul Houang possèdent chacun un autre genre : Eul lieou pour Si P'i et Houei long ts'iang pour Eul Houang.

Eul lieou, de Si P'i, est un genre remarquable par son naturel et sa clarté, il a la même fonction que le Yuan pan et Man pan.

Quant au Houei long ts'iang, de Eul Houang, c'est une monodie-prologue, généralement destinée à une ouverture triste.

Troisièmement, le Fan tiao.

Le Fan tiao est un mode spécial que possédent le Si Pi et le Eul Houang. On le nomme Fan tiao (fan, extraordinaire, révolté; tiao, air), parce que les tons de ce chant peuvent être plus élevés et souvent plus bas que dans les autres modes. Il est destiné à la monodie proprement dite pour un sentiment triste.

Quatrièmement, le P'ing tiao.

C'est un mode particulier de Eul Houang. Le chant de ce mode ne possède pas de tons très élevés ni très bas, d'où vient son nom de P'ing, qui veut dire uni, plat, horizontal. Le P'ing tiao est aussi appelé Sseu p'ing, le quatrième p'ing, parce qu'il est quatrième dans la classification. On l'emploie le plus souvent pour des chants, mais il est aussi des cas où on l'applique aux chants tristes.

Cinquièmement, les différents Pang tseu.

On sait que le chant Pang tseu doit son nom aux instruments qui l'accompagnent : les Pang tseu. Mais ce nom est aussi donné aux chants étrangers du King tiao quoiqu'ils ne soient point accompagnés par les Pang tseu. Aussi, parmi les trois genres de Pang tseu que nous allons citer, le Chan Si pang tseu est seul accompagné des instruments du même nom.

On range dans ce classement les chants suivants :

1° Le Chan Si pang tseu, ou Ts'in ts'iang : ce chant se subdivise comme le Si P'i et le Eul Houang en Yuan pan, Man pan, K'ouai pan, Yao pan et tao pan; leurs emplois sont les mêmes que pour les P'i Houang. Lui aussi possède un genre particulier qui est K'ou pan. Celui-ci est destiné à la monodie-prologue pour un sentiment triste : K'ou signifie pleurer.

2° Le Yi Yang pan tseu, ou le Yi tiao qui remplaça le K'ouen k'iu avant le King tiao.

3° Le Nan pang tseu, le Pang tseu du sud. Son rôle est très peu important.

Sixièmement, les différents Pai tseu.

P'ai tseu signifie air : (littéralement, P'ai tseu veut dire carte, on inscrivait sur des cartes, généralement en ivoire, le nom des airs).

Dans cette classification, aux airs qui accompagnent les chants, sont subordonnés des airs qui accompagnent les gestes.

1° Ceux qui accompagnent les chants :

A. Les airs de K'ouen k'iu dont quelques pièces sont restées.

B. Les petits airs de K'ouen k'iu que le King tiao a adoptés surtout pour accompagner le yin (le prologue) de certains personnages, le plus souvent militaires ou mythologiques. (Le yin, qui appartient à la partie déclamée, est quelquefois chanté par lesdits personnages. Il ne faut pas le confondre avec la monodie dite prologue qui, elle, appartient tout à fait à la partie chantée. Le yin en question n'a pas de différence avec le yin ordinaire, si ce n'est qu'au lieu d'être ponctué par les instruments à percussion, il est accompagné d'un air joué par le souo-na ou le hai ti.) Les plus usuels de ces airs sont : Tien kiang tch'ouen, *Le Rouge aux Lèvres* et Fen tie eul, *Les Papillons poudrés.* Deux autres airs sont employés : le premier, Ts'ing tong fong, *L'Eloge du Vent d'Est*, pour le chant traditionnel d'un grand festin, et le second, Che lieou houa, *Les Fleurs du Grenadier*, pour le chant héroïque.

2° Ceux qui accompagnent les gestes :

A. Joués par des instruments à percussion pour accompagner la montée, la descente et les autres mouvements et gestes : Tch'ang tch'ouei, *Les Coups continus;* T'ao tch'ouei, *Les Coups ronds;* Tso ma lo, *Le Cheval trotte;* Yin lo, *Lo étouffé;* Tsi tsi fong, *Le Vent rapide;* Chouei ti yu, *Les Poissons au fond de l'eau*, etc.

B. Joués par le souo-na ou le hai ti pour accompagner un mouvement d'ensemble, par exemple pour la réception d'un grand, la marche d'une armée, etc. : Lo ma ling, *La Chute du Cheval;* Ts'i Yen Houei, *Pleurer Yen Houei;* Kiang kinn ling, *L'Ordre du Général.* (Disque Pathé : *Chine*, n° 33.209.)

C. Joués par le hou k'in pour accompagner une action tendre, par exemple le coucher des mariés, la sortie de l'empereur, la broderie, la contemplation d'un beau spectacle : Siao k'ai men, *La Petite Ouverture;* Tsouo houo tsi, *A l'ouvrage;* Ye chen tch'en, *La Nuit profonde;* Lieou ts'ing niang, *Madame la verdure du Saule*, etc.

D. Joués par tous les instruments à percussion : Nao heou t'ai (l'animation de la coulisse), morceau d'ouverture de la représentation. (Disque Pathé : *Chine*, n° 33.210.) Ta t'eou tch'ang, *La première scène de combat.* (Disque Pathé : *Chine*, n° 32.667.)

Chaque mode est accompagné d'un ou de plusieurs instruments appropriés : les chants de Pi Houang, c'est-à-dire le Si Pi et le Eul Houang, dans leurs différents genres, y compris le Fan tiao et le P'ing tiao, sont accompagnés principalement par le hou k'in comme nous l'avons déjà vu dans la section des instruments musicaux. Le Eul Houang est quelquefois accompagné par le souo-na quand il s'agit de chants héroïques. Le Ts'in ts'iang a comme accompagnements principaux le hou hou et les pang tseu. Le Yi tiao est accompagné par le ti, la flûte traversière et le Nan pang tseu ont pour accompagnement le hou k'in. Le K'ouen k'iu est le chant spécial à la musique de ti. Quant aux airs qui accompagnent les gestes, ils sont joués, comme nous venons de le voir, par le hou k'in, soit par le souo-na et le hai ti, soit par les instruments à percussion.

Il existe des pièces où on ne trouve qu'un seul mode de chant, par exemple :

K'ong tch'eng ki, *Le Stratagème de la Ville vide*, est une pièce exclusive de Si Pi. (Entendre les disques Pathé : *Chine*, n° 33.142, 1 à 2, et 32.739.)

San niang kiao tseu, *Madame la Troisième qui éduqua le fils*, est une pièce exclusive de Eul Houang. (Entendre le disque Pathé : *Chine*, n° 32.200.)

K'i yan pao, *La Vengeance d'un ressentiment extraordinaire*, est une pièce de Fan tiao. (Disque Pathé : *Chine*, n° 32.377, 1 à 2.)

Mei long tcheng, *Le Village Joli-Dragon*, est une pièce de P'ing tiao.

San yi ki, *L'Histoire des trois doutes*, est une pièce de Ts'in ts'iang. (Disque Pathé : *Chine*, n° 32.318.)

Ta ying t'ao, *La Cueillette des cerises*, est une pièce de Yi tiao.

Hiu Ts'o p'ao tch'eng, *Hiu Ts'o courut à travers la Ville*, est une pièce de Nan pang tseu. (Disque Pathé : *Chine*, n° 32.251, 1 à 2.)

Mou tan t'ing, *Le Pavillon des pivoines*, est une pièce de K'ouen k'iu. (Disque Pathé : *Chine*, n° 35.270, 1 à 28.)

Le plus souvent, on trouve dans les pièces, le Si P'i et le Eul Houang employés tous les deux dans leurs différents genres y compris le Fan tiao et le P'ing tiao. Par exemple :

Dans Wen Tchao kouan, *La Sortie de Tchao kouan*, on peut entendre successivement le Yuan pan, le K'ouai pan, le Yao pan de Si Pi et le Yuan pan, le Man pan de Eul Houang (Disque Pathé : *Chine*, n° 32.897, 1 à 2).

Dans Li Ling Pei, *La Stèle de Li Ling*, ce sont le Tao pan, le Yuan pan et le Fan tiao, de Eul Houang, qui se font entendre. (Disques Pathé : *Chine*, n° 32.899 et n° 32.699, 1 à 2.)

Dans Wou long yuan, *La Villa du Dragon noir*, on trouve le P'ing t'iao, le Yao pan, de Eul Houang et le Tao pan, le Yuan pan, le K'ouai pan, de Si Pi. (Disques Pathé : *Chine*, n° 33.308, 1 à 3.)

La transcription que nous donnons ci-dessous nous est obligeamment envoyée par M. T. H. Liu, alia Lieou T'ien-houa, professeur d'un conservatoire de Pékin, Yin yo tch'ouan si souo. C'est une étude sur le Yuan pan, de Eul Houang, pour piano. Voici la traduction du chant :

Chang T'ien t'ai.
(Monter sur l'Estrade céleste).
Chanté par un rôle de Lao cheng,
Air *Yuan pan*, de Eul Houang.

1. Les cloches d'or sonnent et les k'ing de jade répondent, l'empereur monte sur le trône.

2. Tout l'empire est heureux de vivre sous un règne de Yao et de Chouen.

3. Pour les affaires de l'Etat, nous nous appuyons sur le conseil et la science du maître Teng.

4. Dans l'armée, nous nous appuyons sur notre frère juré Yao qui protège nos fleuves et nos montagnes.

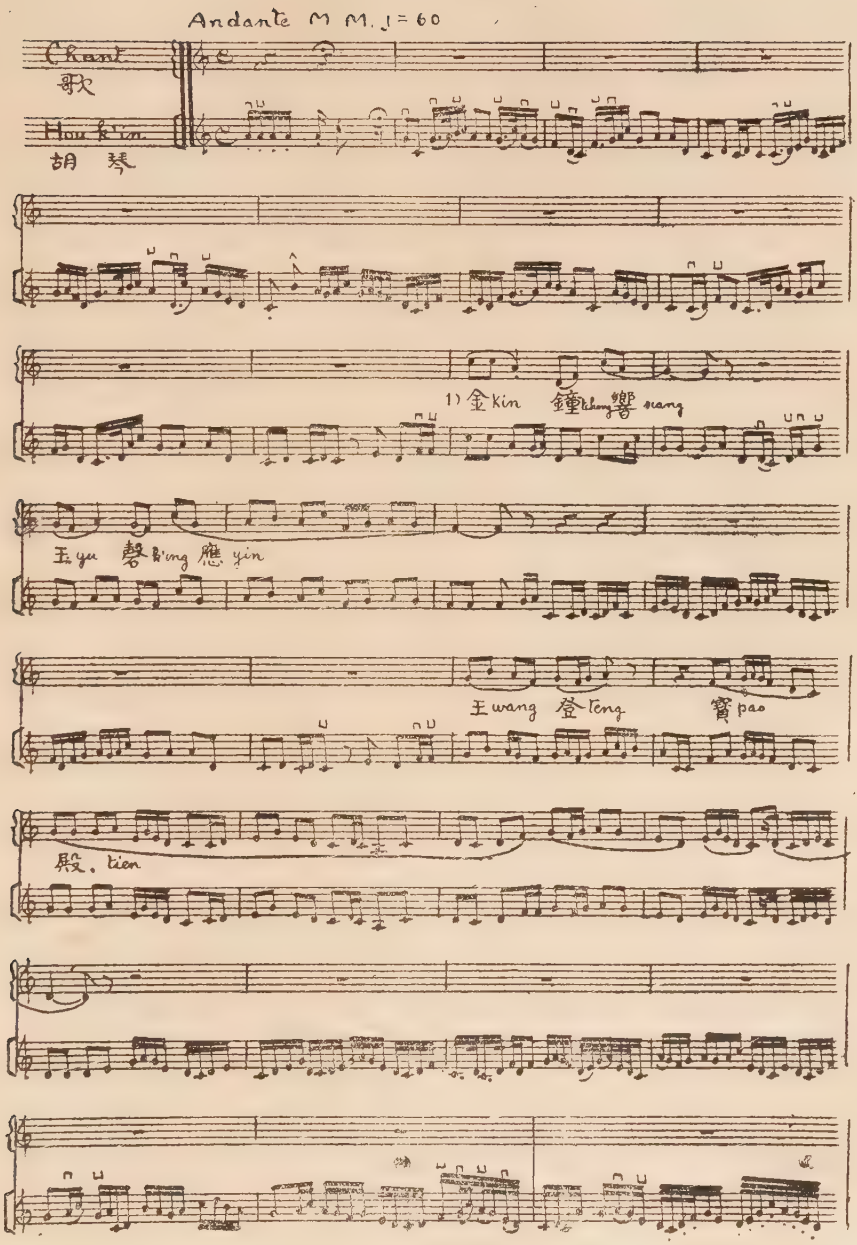
5. Il y a aussi Ts'ing P'eng et Ma Wou qui savent combattre et ont l'habitude de la guerre.

6. Et, à présent, nous profitons heureusement de la paix.

7. Gardes impériaux ! Conduisez le cortège ! Nous montons sur le trône !

8. Et j'entends, à l'intérieur du palais, des pleurs et des plaintes !

Notons ici que les musiciens chinois distinguent deux parties dans la musique d'accompagnement : le Kouo pan et le Pao ts'iang. Le premier désigne les passages du violon seul et le second, ceux qui accompagnent le chant.


Andante M.M. ♩= 60
Chant
歌
Hou k'in
胡琴
1) 金 kin 鐘 tchong 響 siang
玉 yu 磬 k'ing 應 yin
王 wang 登 teng 寶 pao
殿. tien

(2)普 p'ou 天 t'ien 下 hia 喜 hi 的 ti 是 che 堯 yao 舜 chouen

之 tche 年。nien

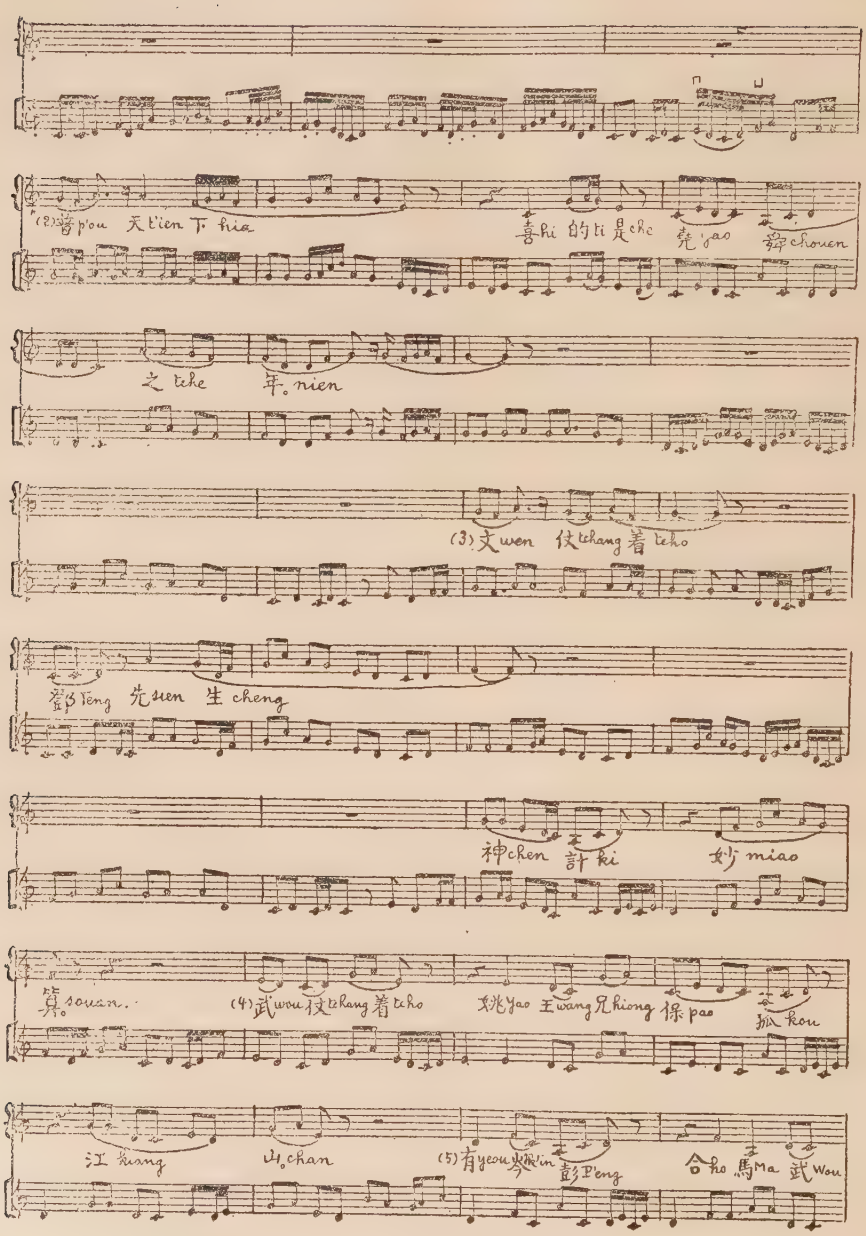
(3)文 wen 仗 tchang 着 tcho

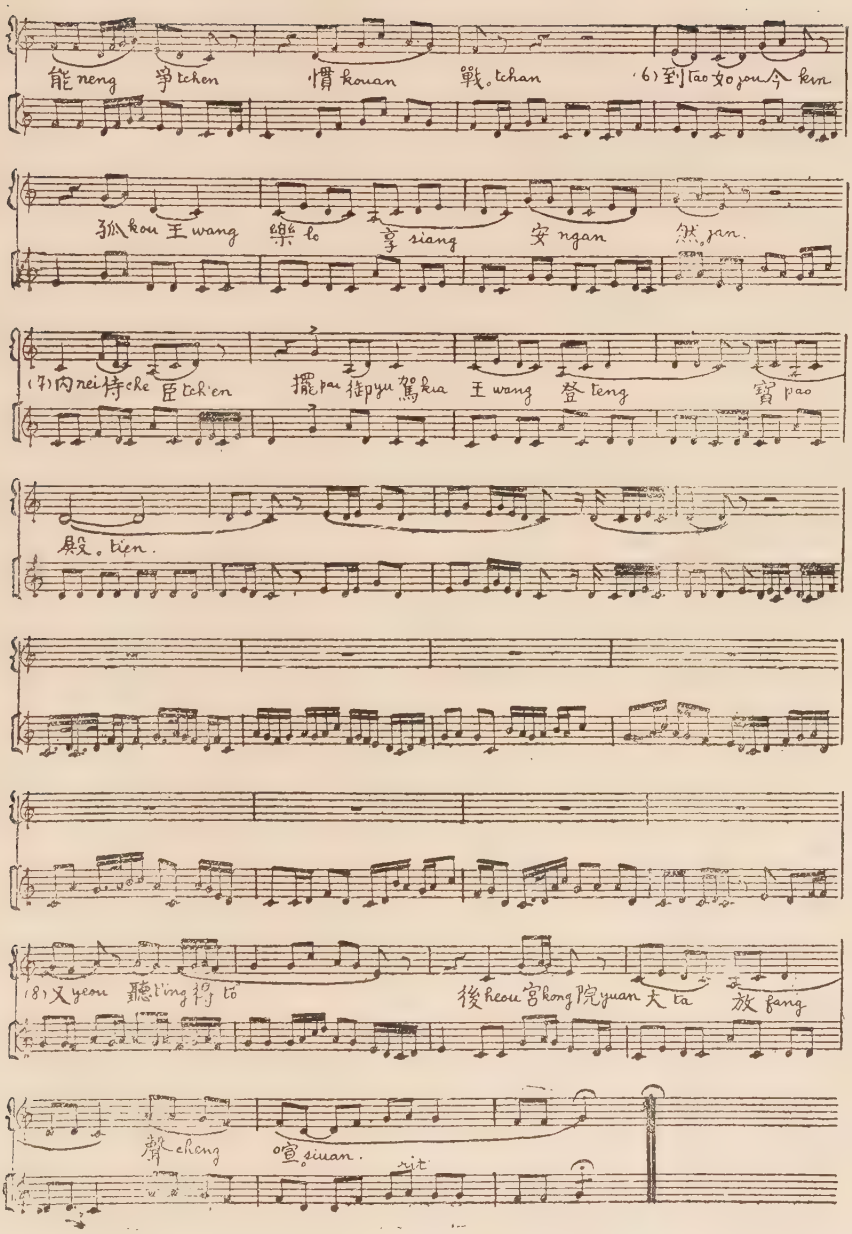
鄧 Teng 先 sien 生 cheng

神 chen 計 ki 妙 miao

算。souan. (4)武 wou 仗 tchang 着 tcho 姚 yao 王 wang 兄 hiong 保 pao 孤 kou

江 kiang 山。chan (5)有 yeou 岑 Ki'in 彭 P'eng 合 ho 馬 Ma 武 Wou




能 neng 爭 tchen 慣 kouan 戰。tchan (6)到 tao 如 jou 今 kin
孤 kou 王 wang 樂 lo 享 siang 安 ngan 然。jan.
(7)內 nei 侍 che 臣 tch'en 擺 pai 御 yu 駕 kia 王 wang 登 teng 寶 pao
殿。tien.
(8)又 yeou 聽 t'ing 得 tö 後 heou 宮 kong 院 yuan 大 ta 放 fang
聲 cheng 喧。siuan.
rit.

LA DANSE

Ici comme dans la musique, nous ne pouvons donner de précisions techniques; nous nous bornons à un aperçu général.

La danse, dans le théâtre chinois moderne, n'a qu'une importance secondaire. On ne la trouve que sous forme de ballets dans quelques pièces :

1° T'ien kouan ts'eu fou, *Le Dignitaire céleste qui distribue des bonheurs,* pantomime dansée.

2° Siao fang nieou, *Le Petit pâturage*, pièce pastorale mêlée de danse.

3° Siao chang fen, *La Visite au cimetière,* pièce comique mêlée de danse.

4° T'ien Niu san houa, *La Déesse qui répand les fleurs,* légende bouddhique mêlée de danse.

5° Ma Kou hien cheou, *Ma Kou qui célèbre la longévité*, légende taoïste mêlée de danse.

La première pièce T'ien houan ts'eu fou, *Le Dignitaire céleste qui distribue des bonheurs*, est d'origine ancienne, elle est signalée dans le répertoire Tchouei po ts'ieou, qui est du XVIIe siècle et nous croyons que cette danse existait déjà fort longtemps avant l'édition du dit répertoire.

C'est une pantomime, le danseur porte le costume de premier ministre de la dynastie des Ming et un masque aux traits nobles et souriants. Il tient à la main un rouleau de soie qu'il ouvre vers la fin de la danse. Sur la soie est écrite une phrase qui souhaite le bonheur. Il prend des attitudes, exécute des pas, des gestes nobles et plaisants aux sons des instruments à percusion, principalement du Cheou lo.

La seconde pièce, Siao fang nieou, *Le Petit Pâturage*, est particulièrement intéressante. Dans un champ fleuri, un berger rencontre une bergère. Ils se taquinent, chantent et dansent. Leurs mouvements sont gracieux et rapides. La danse, comme le chant, est accompagnée par le ti, la flûte traversière. C'est une variété de Yi tiao

La troisième pièce, Siao chang fen, *La Visite au cimetière*, met en scène une jolie femme qui va pleurer sur le tombeau qu'elle a construit en souvenir de son mari absent qu'elle croit mort. Celui-ci revient dignitaire et rencontre sa femme, mais après une si longue absence ils ne se reconnaissent pas. La femme croyant avoir affaire à un juge impartial se plaint de ses beaux parents et de son mari oublieux. Le revenant reconnaît sa femme, tandis qu'elle lui fait subir un interrogatoire détaillé avant de le reconnaître, car l'homme a vieilli et s'est enlaidi. La femme est tenue par un rôle de houa tan et l'homme par un rôle de tch'eou. Elle porte une robe blanche avec écharpe de la même couleur nouée autour

de la tête, elle est en deuil. Lui, a une robe rouge, costume du dignitaire. Le contraste entre la laideur comique, d'une part, l'élégance et la beauté, d'autre part, produit un très bon effet. La danse, également accompagnée par le ti, se compose de pas légers et rapides, de mouvements libertins. C'est une pièce de Yi-tiao, elle s'appelle aussi Koua fou chang fen, *La Veuve qui va au cimetière.*

Les deux dernières pièces, la quatrième et la cinquième, sont des œuvres récentes créées par Mei Lan Fang, entre 1919 et 1921.

Tien Niu san houa, *La Déesse qui répand des fleurs :* un vieux philosophe bouddhiste est malade, la déesse, par ordre de Bouddha, va répandre les fleurs miraculeuses pour soulager sa souffrance, ainsi que celle de l'humanité. Elle danse avec sa suivante dans un décor de nuages (1). La musique est exécutée par un orchestre composé de différents instruments, le hou k'in et le san hien. C'est une pièce de King tiao.

Ma Kou hien cheou, *Ma Kou célèbre la longévité :* les Immortels fêtent l'anniversaire de leur reine Si Wang Mou. Ma Kou, une immortelle, arrive à son tour, elle danse devant le festin. L'orchestre est le même que celui de la pièce précédente. C'est aussi une pièce de Pi Houang, de King tiao.

En dehors de ces ballets pastoraux, comiques ou mythologiques, le théâtre chinois moderne possède un grand nombre de pièces dites militaires, dans lesquelles sont mêlés des ballets militaires. Ces ballets sont en réalité un mélange de boxe, de lutte et d'escrime, accompagné et rythmé par des phrases appropriées exécutées par les instruments à percussion ou par le souo na et le hai ti. Ils montrent les mouvements habiles, nobles ou violents des évolutions guerrières.

Voici les principaux genres de ballets militaires que possède le théâtre chinois. On choisit, parmi eux, ceux qui conviennent à la pièce que l'on représente.

1° Des mouvements d'ensemble avec figurants :

A. Ta tchouan tch'ang, *Le Grand tour de la Scène :* scène pour évoquer la marche d'une grande armée. Les personnages principaux restent au milieu de la scène, tandis que les nombreux figurants entreprennent le grand tour en sortant par la porte de descente, puis rentrant en scène par la porte de montée.

B. Siao tchouan tch'ang, *Le Petit tour de la Scène* ou Houa men, *Sans passer par les portes,* même genre de scène, mais pour évoquer la marche d'une armée de plus petite importance. Les personnages prin-

(1) Depuis la Révolution le théâtre chinois commence à adopter le système de décor européen. Voir notre appendice : le théâtre nouveau.

cipaux restent aussi au milieu de la scène, tandis que des figurants, moins nombreux, font le tour de la scène sans sortir et rentrer comme dans la scène précédente.

C. Kouo tch'ang, *Le Passage :* scène pour évoquer le passage d'une armée, d'un peuple fuyant la guerre, d'un dignitaire avec sa suite, etc. Les personnages entrent en scène par la « porte de montée » pour sortir tout de suite par la « porte de descente ». Le mouvement peut être lent ou rapide selon la circonstance.

D. Pai tcheng, *Le Campement :* il s'agit ici du campement arrangé avec science de manière à former un véritable labyrinthe pour troubler et capturer l'ennemi. Les soldats sont divisés en groupes et chaque groupe a ses uniformes et drapeaux spéciaux. Le chef est sur une petite colline, il tient à la main un petit drapeau et l'armée suit le commandement transmis par les signes du drapeau.

2° Des scènes de combats :

A. Houei tchen, *La Rencontre :* deux armées ennemies se rencontrent. Leurs chefs croisent leurs armes en les tenant à une certaine hauteur. Ils se présentent ou renouvellent leur déclaration, puis la bataille commence, les soldats des deux armées passent sous les armes croisées de leurs chefs et sortent par les deux portes des ombres, les soldats de la même armée par la même porte.

B. Ts'i ta, *Le Commencement du Combat :* c'est souvent la suite de la « rencontre », mais elle n'est exécutée que par les chefs; leurs mouvements sont nobles et relativement lents.

C. Touei ta, *Le Combat de deux guerriers.*

D. K'iun ta, *Le Combat de plusieurs guerriers.*

3° Des scènes de jeux d'escrime, de boxe ou de lutte :

A. Ts'i pa, *l'Apprêt du guerrier :* c'est une véritable danse et en même temps une exhibition de boxe. Un guerrier couvert d'une cuirasse prend des attitudes, exécute des pas et des mouvements à la fois gracieux et nobles, il donne les derniers soins à sa toilette.

B. T'a ts'i pa, *le Grand Ts'i pa :* c'est un Ts'i pa exécuté par plusieurs guerriers à la cuirasse, deux par deux ou quatre par quatre.

C. Siao ts'i pa, *le Petit Ts'i pa :* c'est un Ts'i pa à un ou plusieurs guerriers à pied. Les mouvements sont plus légers et rapides que ceux des deux précédents. Ils appartiennent plus à la boxe qu'à la danse.

D. Ta sseu t'ao, *Les Quatre phrases classiques,* jeux d'escrime.

E. Ta che eul kou tang, *Les Douze habiletés,* jeux d'escrime.

F. Yi pai tin pa ts'iang, *Les Cent huit coups de lance.*

H. Touei ts'iang, Touei tao, etc., *Le Combat de deux lances, le Combat de deux sabres, etc. :* c'est un combat de deux guerriers ayant la même arme et le nom du genre varie avec l'arme employée : ts'iang, *lance;* tao, *sabre;* Ta tao, *couteau de brèche.*

I. Choua ts'iang houa, Choua tao houa, etc., *La Fleur de lance, la Fleur de sabre,* etc. : c'est un jeu qui consiste à manier une arme très rapidement, de manière à produire des illusions d'optique et à dessiner dans l'air des fleurs. Le nom de ce genre de scène varie aussi avec l'arme employée.

J. Ta lien houan, *La Chaîne :* mélange d'escrime, de boxe et de lutte exécuté par une série de guerriers qui sortent les uns après les autres. Par exemple, deux guerriers se battent, puis l'un d'eux est désarmé par l'autre, il se sauve et sort par la « porte de descente », tandis qu'un autre guerrier sans arme entre par la « porte de montée », se bat avec le vainqueur et le désarme à son tour, alors, ils boxent et luttent, puis le vainqueur du premier combat se sauve, tandis qu'un quatrième guerrier entre, boxe, lutte ou fait de l'escrime avec le vainqueur du second combat et ainsi de suite. Cette « chaîne » est exécutée par les figurants entre deux scènes de combats des chefs.

K. Ta tch'ou cheou ou Tch'ouan kia houa, *Les Jeux d'adresse* ou *Se passer les armes :* ce genre de scène est réservé aux rôles de Wou tan, rôles de guerrières. Il demande de l'élégance, du charme et de la précision.

4° Des scènes diverses :

A. Pei ma, *Seller le cheval :* pantomine faisant tous les mouvements pour seller un cheval imaginaire.

B. T'ang ma, *La Danse au cheval :* danse qui évoque les divers mouvements du cheval, surtout ses caprices dangereux.

C. Certaines scènes encore nous montrent des tours de force ou d'acrobatie, tels que Tiao mao, *Le Saut du chat renversé;* P'ou hou, *Le Tigre qui attaque;* Ken t'eou, *La Culbute;* Ko tseu : saut de plusieurs mètres en profondeur qui présente cette caractéristique que l'acrobate, qui exécute des pirouettes tout en tombant, doit toucher terre par le dos.

A part les ballets militaires, nous trouvons aussi de courtes scènes ou motifs de danse dans beaucoup de pièces. Par exemple : Pai kia che, *Prendre les attitudes et poses artistiques,* dans certaines pièces mythologiques; Leang siang, *Donner les expressions caractéristiques,* comme Tcheou Ts'ang, le gardien farouche de Kouan kong, dans la pièce historique Chouei Yen ts'i kiun, *Sept armées noyées;* Pai siang, *Faire la statue, c'est-à-dire prendre une pose immobile,* genre analogue à Pai kia

che, mais la durée de la pose est plus longue. On le voit également dans les pièces mythologiques; Tseou lang t'eou, *La Marche sur les vagues*, danse libertine dans certaines comédies légères.

La scène du « Voyage à bord d'une barque », dans la pièce Ta yu cha kia *Les Pêcheurs qui se vengèrent*, celle de l' « assassinat » dans la pièce Cha hi, *Tuer la courtisane*, sont de véritables danses de caractère. Enfin, la montée, la descente, des mouvements, les pas de scène appelés « Tai pou »,etc., réglés par l'orchestre, ne sont autre chose que de la danse. Ainsi, on peut conclure que si la danse proprement dite n'a pas une place remarquable dans le théâtre chinois moderne, elle y a pourtant une grande influence.

CHAPITRE VI

La distinction des genres
Les sources du théâtre chinois moderne
Les romans populaires

Inexistence de la distinction des genres proprement dits dans les pièces chinoises. — Diverses classifications établies par les professionnels et les amateurs de théâtre : 1° Suivant le caractère général des pièces; 2° suivant la nature du sujet; 3° suivant la nature de l'art exigé pour l'interprétation; 4° suivant le rôle principal; 5° suivant les sources du drame; 6° suivant les modes de chant.

La classification adoptée pour le présent ouvrage et pour le répertoire analytique: 1° pièces historiques; 2° pièces romanesques; 3° pièces mythologiques; 4° pièces sociales.

Les sources du théâtre moderne. — Les romans populaires.

Sources des pièces historiques. — L'évolution du roman et les caractères des romans historiques. — *San kouo tche,* « L'Histoire des Trois Royaumes », modèle des romans historiques. — Les quatorze romans de dynasties et les pièces tirées de ces romans. — Le répertoire *Hi k'ao,* « Etudes théâtrales ». — Le succès des pièces historiques. — Les sujets traités par les auteurs des Yuan et des Ming.

Sources des pièces romanesques. — L'importance du roman comique *Chouei Hou,* « Au bord de l'eau ». — Les dix romans et recueils de contes qui ont fourni des sujets aux pièces romanesques. — Le tableau de ces pièces.

Sources des pièces mythologiques. — L'analyse de *Pai cho tchouan,* « L'Histoire de la Couleuvre blanche ». — Le roman *Si yeou ki,* « L'Histoire du voyage d'Occident ». — Les pièces tirées de ces romans et des autres.

Sources des pièces sociales. — *King kou ts'i kouan,* « Les faits merveilleux ancienset modernes ». — Les pièces de l'ancien répertoire de K'ouen k'iu.

Le mouvement de ces genres de pièces depuis le commencement du King tiao jusqu'à nos jours.

LA DISTINCTION DES GENRES

Les pièces du théâtre chinois, toutes ajustées à l'opéra, ne possèdent pas une distinction des genres bien établie. Le drame et la comédie

sont transportés sur la scène lyrique avec la même ordonnance de fable, la même économie de plan et le même arrangement des scènes; les règles dramatiques européennes y sont, en général, méconnues.

Diverses classifications sont pourtant employées par les professionnels et les amateurs de théâtre pour distinguer une pièce d'une autre. Ils considèrent les pièces relativement à leur caractère général, à la nature du sujet, à la nature de l'art exigé pour l'interprétation, à leur rôle principal, à leur source et à leurs modes de chant.

Ils distinguent :

1° *Suivant le caractère général des pièces :*

A. Ta hi, « Le Grand théâtre ». Ce mot désigne toutes les pièces du genre sérieux ayant un fond de grandeur, telles que les pièces historiques, les tragédies, les drames, les comédies dramatiques, etc. Exemple : *Tch'ang pan p'o*, « La Côte de Tch'ang pan », 65 (1).

B. Siao hi, « le Petit Théâtre » : le mot désigne les pièces du genre léger comme les comédies-bouffes, les farces, les vaudevilles, etc. Exemple: *Siao fang nieou*, « Petit Pâturage », 406.

C. Wen hi, « les pièces civiles » : c'est-à-dire les pièces dont l'action se passe dans la vie civile, celles dépourvues de scènes de combats. Exemple : *Tchou cha tche*, « La Marque rouge », 216.

D. Wou hi, « les pièces militaires » : les pièces dont l'action se passe dans la vie militaire ou qui comprennent des ballets militaires. Exemple : *Na Kao Teng*, « Capturer Kao Teng », 300.

E. Tcheng pen hi ou Lien t'ai hi, « pièces complètes ou pièces à épisodes » : pièces dont la représentation est donnée par épisodes durant plusieurs jours. Quelquefois, pour attirer du monde, on la donne en une seule fois. Alors, le programme ne comporte que cette seule pièce où on peut voir tous les genres de scènes; scènes de chant et scènes de ballets militaires se succéder; sur l'affiche, sous le titre de la pièce, une phrase commente celle-ci : Wen wou tai ta, « Civil et militaire, avec scènes de combats ». Ce genre de pièce est particulièrement aimé par le peuple. Exemple : *Hou tie pi*, « Coupe aux papillons », 329.

2° *Suivant la nature du sujet :*

A. Ts'an hi, « pièces tristes, impressionnantes : tragédie ». Exemple : *Tch'an P'ou kouan*, « Le Siège de P'ou-kouan », 34.

B. K'ou hi, « pièces malheureuses, émouvantes : drame ». Exemple : *Wen Tchao kouan*, « La Sortie de Tchao-kouan », 16.

C. Wan siao hi, « pièces amusantes : comédies, farces ». Exemple : *Hong louen hi*, « La Joie de Hong louen », 250.

---

(1) Numéro d'ordre de la pièce dans notre répertoire analytique.

D. Ts'ing kie hi, « pièces d'intrigue ». Exemple : *Houa tien ts'ouo*, « La Méprise du champ fleuri », 326.

E. Fen hi, « pièces « fardées », comédies libertines ». Exemple : *Song ying teng*, « Apporter la lampe d'argent », 280.

3° *Suivant la nature de l'art exigé pour l'interprétation :*

A. Tch'ang kong hi, « pièces de chant ». Exemple : *Li Ling pei*, « Le Stèle de Li Ling », 166.

B. Ts'ouo kong hi, « pièces de physionomie ». Exemple : *T'ien lei pao*, « Vengés par le tonnerre », 377.

C. K'o pai hi, « pièces de déclamation ». Exemple : *Chen ts'eu k'o*, « Interroger l'assassin », 231.

D. Wou kong hi, « pièces d'armes ». Exemple : *Kin ts'ien pao*, « Le Léopard aux pièces d'or », 338.

4° *Suivant le rôle principal :*

A. Lao cheng hi, « pièces où un Lao cheng tient le premier rôle ». Exemple : *K'ong tch'eng ki*, « Le Stratagème de la Ville vide », 106.

B. Siao cheng hi, « pièces où un Siao cheng tient le premier rôle ». Exemple : *Yue kia tchouang*, « Le Village de la famille Yue », 179.

C. Wou cheng hi, « pièces où un Wou cheng tient le premier rôle ». Exemple : *Lo Ma hou*, « Le Lac Lo Ma », 318.

D. Tsing hi, « pièces où un Tsing tient le premier rôle ». Exemple . *Ta long p'ao*, « Frapper la Robe impériale », 164.

E. Siao tan hi, « pièces où un Siao tan tient le premier rôle ». Exemple . *Ki Kiang*, « Oraison funèbre au bord du Fleuve Bleu », 99.

F. Lao tan hi, « pièces où un Lao tan tient le premier rôle ». Exemple : *Houa yeou chañ*, « La Montagne couverte d'huile brûlante », 351.

G. Houa tan hi, « pièces où un Houa tan tient le premier rôle ». Exemple : *Ta ying t'ao*, « La Cueillette des cerises », 402.

H. Wou tan hi, « pièces où un Wou tan tient le premier rôle ». Exemple : *Sseu tcheou tch'eng*, « La Ville Sseu tcheou », 340.

I. Tch'eou hi, « pièces où un Tch'eou tient le premier rôle ». Exemple : *Ta cha kouo*, « Casser les poteries en terre cuite », 404.

J. Wou tch'eou hi, « pièces où un Wou tch'eou tient le premier rôle ». Exemple : *T'eou ki*, « Voler le coq », 248.

Parmi ces pièces, celles où un Lao cheng, un Siao chang, un Tsing, un Siao tan ou un Lao tan tiennent le premier rôle sont ordinairement des pièces de chant, de déclamation ou de physionomie ; celles où un Houa tan ou un Tch'eou tiennent le premier rôle sont ordinairement des pièces de physionomie et de déclamation ; celles où un Wou cheng, un Wou tan ou un Wou tch'eou tiennent le premier rôle sont ordinairement des

pièces d'armes, cependant, le rôle Wou cheng possède des pièces de chant et le rôle Wou tch'eou, des pièces de déclamation.

5° *Suivant les sources du drame :*

A. Lie kouo hi, « les pièces tirées du roman *Lie kouo tche*, « L'histoire des royaumes féodaux ». » Exemple : *Ying Tch'e houei*, « La Réunion de Ying Tch'e », 20.

B. San kouo hi, « les pièces tirées du *San kouo tche*, « L'Histoire des Trois Royaumes ». » Exemple : *Houei King tcheou*, « Retourner à King tcheou », 75.

C. Chouei hou hi, « les pièces tirées du roman *Chouei hou*, « Au bord de l'eau ». Exemple : *Ta ming fou*, « La Préfecture Ta ming », 241.

D. King Tchong hi, « les pièces tirées du roman *Chouo Yue King Tchong*, « L'Histoire de Yue Fei, le patriote parfait ». Exemple : *T'iao houa tch'o*, « Contre les chariots roulants », 181.

6° *Suivant le mode du chant :*

A. Pi Houang hi, « pièces où l'on emploie le chant de Si Pi et de Eul Houang dans leurs différents genres, y compris le Fan tiao et le P'ing tiao ». Exemple : *Mai ma*, « La Vente du cheval », 117.

B. Pang tseu hi, « pièces de Ts'in ts'iang, de Yi tiao, etc. ». Exemple : *Ta teng tien*, « Monter sur l'estrade du trône », 267; *Tan ts'in siang ma*, « La Dispute des belles-mères », 399, etc.

C. K'ouen k'iu, « pièces de l'ancien répertoire de K'ouen k'iu ». Exemple : *Ning-wou-kouan*, « La Forteresse de Ning-wou », 203.

Toutes les pièces, selon la manière dont on les envisage, peuvent entrer dans chacune de ces classifications. Prenons un exemple : *Wen Tchao kouan*, « La Sortie de Tchao kouan ».

Tchao kouan était une forteresse de frontière entre les principautés Tch'ou et Wou. Wou Yun, général de la principauté Tch'ou, avait juré de châtier P'ing Wang, seigneur de Tch'ou, pour venger son père et son frère tués injustement par ce dernier. Il alla demander de l'aide à la principauté voisine Wou et comptait sortir par la frontière Tchao kouan où malheureusement les gardes avaient reçu l'ordre de l'arrêter. Le vengeur réussit néanmoins à la franchir grâce au dévouement de deux amis.

Or, c'est une pièce historique, elle est donc un Ta hi, une pièce du Grand Théâtre, et un Wen hi, parce que l'action de cette pièce se passe dans la vie civile, quoique le héros soit un général, mais on n'y voit pas de ballet militaire. Elle est aussi un K'ou hi, un drame, un Tch'ang kong hi, une pièce de chant, car la scène principale est une monodie dans laquelle le héros crie sa haine et peint son impatience de se venger. La

pièce est également un Lao cheng hi, parce que le héros est un rôle de Lao cheng, un Lie kouo hi parce qu'elle est tirée du roman Lie kouo tche « l'Histoire des Royaumes féodaux ». Et enfin c'est un Pi Houang hi car ses chants sont de Si Pi et de Eul Houang.

Mais ces classifications, connues seulement des professionnels et des amateurs, ne figurent jamais dans le texte des pièces. Elles sont précises dans les détails, mais confuses dans l'ensemble. Il est vrai que le Ts'an hi correspond à la tragédie; le K'ou hi, au drame; le Wan siao hi, à la comédie, etc.; mais ce n'est que l'impression produite sur les spectateurs qui permet d'établir cette classification que les auteurs négligent totalement. Le genre dramatique n'a jamais existé littérairement en Chine.

Il est un fait que l'on ne doit point ignorer : la plupart des pièces du théâtre chinois moderne viennent des romans populaires. Une classification générale, d'après les romans dont on a tiré les pièces, serait possible si ces romans n'étaient pas très nombreux, et si en dehors des drames ainsi tirés des romans, il n'y avait pas d'autres drames ayant des origines différentes.

On a essayé aussi de classer les œuvres du théâtre chinois d'après les rôles principaux de la pièce. Cette classification non plus n'est pas heureuse, vu la grande diversité des pièces appartenant au même rôle principal.

Pour l'unique but de la commodité du travail, sans prétendre à une classification définitive, nous adoptons le groupement suivant, inspiré par les quelques traits manifestes de l'ensemble du théâtre chinois :

1° Pièces historiques : tirées de l'histoire, des romans historiques ou plutôt des légendes concernant un nom historique ou une époque de l'histoire. Ce sont, en grand nombre, des drames qui ont toujours un caractère de grandeur. On y trouve de pièces tragiques et quelquefois comiques.

2° Pièces romanesques : ou pièces dont les sujets, chevaleresques ou sentimentaux, sont puisés dans les « romans romanesques ». Des drames d'action, des drames d'aventures, des drames d'amour, des comédies d'intrigues, etc.

3° Pièces mythologiques : de vieilles légendes, de la mythologie taoïste ou bouddhique et des romans mythologiques, sont les principales sources de ce genre. Il y a des féeries, des légendes fabuleuses et parfois des farces.

4° Pièces sociales : elles viennent des romans et des contes réalistes ou représentent une étude de mœurs. Ce sont des pièces de tous genres dans lesquelles toutes les branches de la société sont observées, critiquées, tous les sentiments analysés : drames tragiques, drames familiaux, drames

de passion criminelle, comédies satiriques, pièces vaudevillesques, farces, etc.

Ces quatre groupes peuvent être rangés en deux parties.

La première partie, qui comprend les trois premiers groupes, contient des pièces tirées principalement des romans populaires. Ces romans, connus du public, permettent aux dramaturges chinois de simplifier beaucoup la composition des pièces : par exemple, la présentation d'un personnage ne préoccupe point l'auteur, car les caractères de ce personnage sont connus d'avance : il suffit de faire savoir son nom; la pièce ne présente généralement que le nœud ou le dénouement de l'intrigue que le public n'ignore pas non plus; aussi, le développement de l'intrigue n'est pas proprement joué, mais simplement raconté par les personnages.

La seconde partie — pièces sociales — est celle qui intéressera le plus ceux qui ne sont pas initiés aux romans populaires. Bien que certaines pièces soient aussi tirées des romans ou des contes populaires, la proportion en est beaucoup moindre et le développement de l'intrigue, dans ces pièces, est généralement joué et non pas raconté.

LES SOURCES DU THÉATRE CHINOIS MODERNE

Avant de parler des pièces elles-mêmes, il convient de jeter un coup d'œil sur les romans populaires : historiques, romanesques, mythologiques ou sociaux, dont les caractéristiques sont celles mêmes des œuvres dramatiques, et sur d'autres sources de ces pièces.

Le roman, en chinois *Siao chouo* « petits bavardages », aurait pris naissance sous l'empereur Jen-tsong, de la dynastie des Song, qui règna de 1023 à 1064. On avait l'habitude de composer des petits contes et de les offrir, un par jour, à l'empereur qui s'ennuyait. Ces contes étaient pour lui une distraction autant qu'une leçon qui lui apprenait la vie de son peuple. Mais ces œuvres ne nous sont pas parvenues. Le plus ancien modèle de ce genre est le Hiuan-ho yi che, *Les faits de Hiuan-ho*, qui raconte les événements intéressants de l'époque de Hiuan-ho sous l'empereur Houei tsong, des Song, qui règna de 1101 à 1126.

Sous la dynastie des Yuan (1277-1367), les romans prirent une forme nouvelle et non seulement ils relatèrent les faits ou les légendes de l'époque, mais encore les anecdotes du passé que les auteurs puisèrent dans l'histoire et la tradition. Cette dynastie Yuan, illustrée par de nombreux dramaturges de talent, le fut aussi de grands romanciers comme Lo Kouan-tchong (1), auteur du célère roman historique le San Kouo tche, *L'Histoire des Trois Royaumes*, et Che Nai-ngan (2), auteur

(1 et 2) Tous les savants ne sont pas d'accord sur l'époque de Lo Kouan tchong et de Che Nai-ngan, voir pages 111, référence 5.

du roman Chouei Hou, *Au bord de l'eau*, œuvre qui contient plus de légende que d'histoire et que nous classons de préférence dans les romans romanesques.

Lo Kuan-tchong s'appelait aussi Lo Pen ; il naquit à Lou-ling. Il fit un grand nombre de romans et se spécialisa dans le genre historique. En dehors de l'Histoire des Trois Royaumes, on lui attribue encore des romans sur les dynasties des Han, des Tsin, des Souei, des T'ang, etc. Dans le roman sur la dynastie des T'ang, les anecdotes sur les ancêtres de la famille Lo, sont particulièrement nombreuses et à la louange de cette maison. Mais ces romans doivent certainement avoir été retouchés ou complétés par des auteurs de qualité inférieure, car leur style est loin d'être aussi élégant et les sujets sont moins bien établis que ceux de l'Histoire des Trois Royaumes.

Bazin écrit, à propos de cet ouvrage, dans son *Siècle des Youen* :

« Ce magnifique roman, dont le sujet est pris dans l'histoire d'une guerre civile qui dura près d'un siècle, depuis l'an 168 jusqu'à l'an 265, est peut-être le chef-d'œuvre de la littérature chinoise; toutefois, il ne faut pas confondre le roman avec l'histoire qui porte le même nom de *San Kouo Tchi*. L'auteur de l'histoire est l'écrivain Tcheng cheou qui vivait sous la dynastie des Tsin au IVe siècle. Vers la fin de la dynastie des Song, c'est-à-dire huit cents ans après Tcheng Cheou, un autre écrivain, du nom de Pei Song, publia le texte de l'histoire avec un commentaire mêlé de merveilleux, de légendes et d'aventures fabuleuses. Sous la dynastie des Yuan, un auteur anonyme composa l'ouvrage intitulé *San Kouo Tche Pien* ou « Erreurs contenues dans le San Kouo Tche de Pei Song », ouvrage qui fournit à Lo Kouan-tchong le sujet du roman *San Kouo Tche*... Si on pouvait lire Tcheng Cheou et Peï Song, on jugerait en connaisance de cause et l'on verrait ce que Lo Kouang-tchong a tiré de l'histoire du premier, des dégendes fabuleuses du second; mais, ce qu'il y a de certain, c'est qu'il a su attacher et émouvoir. »

Voici encore une appréciation donnée par Théodore Pavie dans la préface de son « *San Koué Tchy, histoire des Trois Royaumes, roman historique, traduit sur les textes chinois et mandchou de la Bibliothèque Royale* », ouvrage malheureusement inachevé :

« C'est une longue chronique, dit-il, romanesque quant à la forme, historique quant au fond; elle renferme tous les faits, toute la réalité d'une époque, plus les scènes et les épisodes qui tiennent au drame et à l'épopée. L'histoire de la Chine a presque toute entière été mise en roman. Mais il y a loin de ces légendes, souvent fabuleuses, arrangées sans goût à l'ouvrage qui nous occupe (le *San Koué Tchy*). Toutefois, la prédilection des lettrés et du peuple pour l'histoire, même dénaturée, est un trait distinctif du caractère chinois. Dans cet empire immense, qui se regarde comme le centre, comme la partie lumineuse de la terre, la nation, fort

indifférente au sort des royaumes étrangers, s'est arrêtée sur les phases principales de sa propre existence. Le peuple aime à étudier sa généalogie, à se voir vivre dans le passé; aussi accueille-t-il toujours avec empressement et écoute-t-il avec respect les fragments de ses annales où la légende s'encadre dans la tradition, les discours pompeux où les noms des anciens empereurs sont invoqués à l'appui d'un principe...

« L'auteur avait à fondre l'histoire dans le roman, à puiser dans les annales la réalité, dans son imagination la fiction poétique. Le thème ainsi posé a produit un ouvrage qui n'est ni le roman de chevalerie du moyen-âge en Europe, ni le roman historique de nos jours, ni la chronique sérieuse telle que l'entendaient les Romains, mais qui résume assez bien les éléments principaux de ces genres divers. Sans jamais tomber, comme Ctésias, dans la fable ignorante, l'auteur s'abstient pas de donner dans le merveilleux, dans les présages, à la manière d'Hérodote... Les guerres, il faut l'avouer, tiennent trop de place dans le *San Koué Tchy;* toutefois, on peut excuser cette surabondance de batailles en songeant que la guerre est l'expression de l'anarchie, que les combats sont les pièces de procès, quand plusieurs prétendants se disputent la couronne. »

Ces considérations sur le *San Kouo tche* nous donnent une idée générale sur le genre du roman historique et sur les pièces historiques, celles-ci ont les mêmes qualités et les mêmes défauts que les romans et jusqu'à la même surabondance de batailles pour lesquelles on inventa les ballets militaires.

Le *San Kouo tche* servit de modèle à une foule de romans du même genre. Comme Pavie le dit, « l'histoire de la Chine fut presque tout entière mise en roman » et, par suite, mise en pièces de théâtre.

LES ROMANS POPULAIRES

Nous dressons ci-dessus une liste de romans historiques en respectant l'ordre chronologique de l'histoire traitée et nous joignons à ces romans les principales pièces qu'ils ont produites.

1° *Hia Chang ho tchouan* [4053] (3), « L'Histoire des dynasties des Hia et des Chang » (de 2205 à 1122 av. J.-C.), par Tchong Po-tsing, qui vivait au XVIIe siècle. C'est un roman au style sec et peu intéressant. On a tiré une pièce dans ce roman, de dix chapitres : Tch'ang Ngo pen yue, *Tch'ang Ngo qui se sauva dans la lune*, pièce purement légendaire que

(3) Les cotes ainsi indiquées sont celles de la Bibliothèque Nationale, figurées sur le « Catalogue des livres chinois » fait par M. Maurice Courant. Pour la date des différentes éditions voir les notes de M. Courant dans le catalogue. Tous ces romans existent en édition populaire que l'on trouve dans toutes les librairies en Chine.

nous classerons de préférence dans les pièces mythologiques. (Voir notre répertoire, section 11, pièce 362.)

Tchong Po-tsing est aussi l'auteur de *K'ai P'i yen yi*, « L'Histoire du commencement du Monde », qui traite des temps fabuleux avant le xxxe siècle avant J.-C. Œuvre aussi fade que Hia Chang ho tchouan, d'ailleurs, aucune pièce n'est tirée de ce roman.

2° *Fong Chen yen yi* [4054-4057], « L'Histoire de la nomination des Chen », histoire qui raconte les luttes entre Wou Wang et Tcheou Wang (de 1157 à 1122 avant J.-C.), œuvre anonyme du xviie siècle? Ce roman, de cent chapitres, est aussi mythologique qu'historique, les Chen, personnages mythologiques, y collaborent avec les hommes dans des aventures extraordinaires. Source de quelques pièces, notamment :

Tsin Ta Ki, « Offrir Ta Ki ».
Tch'ao Ko hen, « Le Drame de Tch'ao Ko ». (Voir notre répertoire, section 1, pièces 2 et 3.)

3° *Tong Tcheou lie kouo tche* [4129-4133], « L'Histoire des royaumes féodaux des Tcheou Orientaux » (de 781 à 246 av. J.-C.), œuvre anonyme du xvie ou du xviie siècles. C'est un des romans qui s'écartent le moins de l'histoire, il est divisé en cent-huit chapitres.

Source d'une vingtaine de pièces dont voici les principales :

Chao Mien Chan, « L'Incendie de Mien Chan ».
T'ang Yeou Wang, « Contre Yeou Wang ».
Houang Kin T'ai, « L'Estrade d'or ».
Pa Yi t'ou, « Les Huit Héros ».
Wen Tchao Kouan, « La Sortie de Tchao Kouan ».
Yu ts'ang kien, « Le Poignard dans un poisson ». (Voir notre répertoire section 1, pièces 5 à 22.)

4° *Tong Si Han yen yi* [4262-4264], « L'Histoire des Han occidentaux et orientaux » (de 246 av. J.-C. à 190 ap. J.-C.), attribuée à Lo Kouan-tchong et divisée en dix-huit livres.

Source d'une vingtaine de pièces dont les plus connues sont :

Po-lang tchouei, « Le Marteau de Po-lang ».
Pa Wang pie ki, « Pa Wang (Hiang Yu) quitte sa favorite ».
Ts'iu Jong-Yang, « Le Siège de Jong-Yang ».
Wei-Yang Kong, « Le Palais Wei-Yang ».
Tao Tsong kiuan, « Voler le Livre des Ancêtres ».
Tchan P'ou-Kouan, « Le Siège de P'ou-Kouan ».
Wou Han cha ts'i, « Wou Han tua sa femme », etc. (Voir notre répertoire, section 1, pièces 23 à 41.)

5° *San Kouo tche yen yi* [3940-3943], « L'Histoire des Trois Royaumes » (de 168 à 265 ap. J.-C.), roman en cent-vingt chapitres, par Lo Kouan-tchong.

Source de plus soixante pièces; citons les plus célèbres :

Tchouo fang Ts'ao, « Capturer et lâcher Ts'ao Ts'ao ».
Lien houan ki, « Le Stratagème des anneaux en chaîne ».
Mi-Heng ma Ts'ao, « Mi-Heng qui insulta Ts'ao Ts'ao ».
Kou-Tch'eng houei, « La Rencontre de Kou-Tch'eng ».
Tch'ang Pan p'o, « La Côte de Tch'ang Pan ».
K'iun ying houei, « La Réunion des Héros ».
Houei King-tcheou, « Retourner à King- tcheou ».
San ts'i Tcheou Yu, « Tcheou Yu troisième fois contrarié ».
Ts'iu Tch'eng-tou, « La Prise de Tch'eng-tou ».
Tan tao houei, « La Réunion à une arme ».
Siao Yao tsin, « A Siao Yao Tsin ».
Fa Tong Wou, « Châtier Tong Wou ».
Ki Kiang, « Oraison funèbre au bord du Fleuve Bleu ».
K'ong Tch'eng ki, « Le Stratagème de la Ville vide ».
Tchan Ma Sou, « Tuer Ma Sou ».
Ts'i sing teng, « Les Sept lanternes-étoiles ».
Tie-long-chan, « La Montagne Tie-long ».
K'ou Tsou Miao, « Sangloter au Temple des Ancêtres ».
Sseu-ma pi kong, « L'Usurpation de Sseu-ma », etc. (Voir notre répertoire, section 2, pièces 42 à 114.)

6° *Tong Si Tsin yen yi* [4163-4164], « L'Histoire de la dynastie des Tsin orientaux et occidentaux » (de 265 à 420 ap. J.-C.), attribuée à Lo Kouan-tchong. Roman en douze livres et peu connu.

Source d'une pièce.

Tch'ou san hai, « Supprimer les Trois Etres nuisibles ». (Voir notre répertoire, section 3, pièce 115.)

7° *Chouo T'ang* ou *Souei T'ang yen yi* [4121-4123], « L'Histoire des Souei et des T'ang » (de 581 à 618), attribuée à Lo Kouan-tchong. Roman en cent chapitres, plus une suite en quinze chapitres; il est un des plus populaires.

Source d'une vingtaine de pièces :

Lin-t'ong Chan, « La Montagne Lin-t'ong ».
Mai ma, « La Vente du Cheval ».
Ma Yang Kouang, « Gronder Yang Kouang ».
Nan Yang Kouan, « La Forteresse Nan Yang ».
Kia kia louo, « Au Pavillon de la famille Kia ».
Chouang t'eou T'ang, « Se rendre à T'ang ».

Kong men tai, « La Ceinture à la porte du Palais ».

Lo Tch'eng kiao kouan, « Lo Tch'eng demande l'ouverture de la Forteresse ».

Fou tseu houei, « La Rencontre du père et du fils », etc. (Voir notre répertoire, section 3, pièces 116 à 134.)

8° *Siue kia fou tchouan* [4118], « L'Histoire de la famille du général Siue Jen-keouei » (614 à 683), par Jou Lien tsiu che, de Kou Sou, XVIe siècle. Roman en quarante-deux chapitres.

Source d'une dizaine de pièces :

Fong Houang Chan, « Le Mont Fong Houang ».

Tou Mou Kouan « La Forteresse Tou Mou ».

Jen-Kouei houei yao, « Jen-Kouei retourna à sa pauvre maison ».

Fan Kiang Kouan, « La Forteresse Fan Kiang ».

Lou Houa ho, « La Rivière Lou Houa », etc. (Voir notre répertoire, section 3, pièces 136 à 141.)

9° *Fan T'ang tchouan* [4119-4120], « L'Histoire de l'usurpation de l'Impératrice Wou Tso-t'ien » (608 à 705), par Jou Lien ts'iu che, de Kou Sou. Roman en cent chapitres.

Source de quelques pièces :

Fa tch'ang houan tseu, « Sacrifier son fils sur le champ d'exécution ».

Tsiu ting kouan houa, « Soulever les statues, montrer le tableau révélateur ».

Hiu Tch'o p'ao tch'eng, « Hiu Tch'o court à travers la ville ».

Touan-wou-men, « A la porte Touan-wou ». Voir notre répertoire, section 3, pièces 142 à 146.)

10° *Ts'an T'ang Wou Tai tchouan* [3986], « L'Histoire de la fin des T'ang et des cinq dynasties postérieures », (907 à 960), par T'ang Hien-Tsou, de Lin-tch'ouan, XVIe siècle. Roman en soixante chapitres.

Source de quelques pièces :

Cha Touo Kouo, « Le Royaume Cha Touo ».

Feir Hou Chan, « Dans la Montagne Fei Hou ».

Tong Kong sao siue, « Le Prince héritier balaie la neige », etc. (Voir répertoire, section 3, pièces 152 à 156.)

11° *Nan Pei Song tche* [4049-4050], « L'Histoire des Song du nord et du sud » (960 à 1276). Roman en cent chapitres, il mélange deux romans des plus populaires et s'efforce de se rapprocher le plus possible de l'histoire; ces deux romans sont :

A. *Song Fei Long ts'iuan tchouan* [4211-4214], « L'Histoire de l'avènement de Song T'ai-Tsou ».

B. *Ta Song Yang kia kiang Wen Wou k'iu sing Pao Kong, Ti Ts'ing yen yi* [4205-4207], « L'Histoire des généraux de la famille Yuang, du ministre Pao et du général Ti Ts'ing, de la dynastie des Song ».

Les pièces tirées de ce roman ou des deux romans d'origine sont au nombre d'une vingtaine, savoir :

Tsie jen teou, « Prêter sa tête ».
Hia Ho Tong, « La Bataille de Ho Tong ».
Fong Yun houei, « La Rencontre du vent et des nuages ».
Tchan Houang p'ao, « Tuer la Robe jaune ».
Li Ling Pei, « La Stèle de Li Ling ».
Hong Yang Tong, « La Grotte Hong Yang ».
Tchan tseu, « Tuer son fils ».
Sseu-lang t'an mou, « Le Quatrième fils qui alla revoir sa mère ».
Ta Long p'ao, « Frapper la Robe Impériale ».
Fang Yen Ngan, « La Révolte de Yen Ngan », etc. (Voir notre répertoire, section 4, pièces 158 à 177.)

12° *Chouo Yue king tchong tchouan* [4187-4189], « L'Histoire de Yue Fei, le parfait patriote » (1080-1144), par Li Tch'ouan-fang (XVIIe siècle), roman en huit livres. Mais le texte plus connu est l'édition développée en quatre-vingts chapitres par un anonyme.

Source d'une dizaine de pièces, savoir :

Ts'ing Song Ling, « Les Funérailles Impériales. »
T'iao houa tch'o, « Contre les lourds chariots ».
Pa ta ts'ouei, « Les Huit grands marteaux ».
Yue kia tchouang, « Le Village de la famille Yue ».
Fong-p'o t'ing, « Au Pavillon Fong-p'o ».
Fong seng sao Ts'ing, « Le Bonze fou qui impressionna le traître Ts'in Kouei », etc. (Voir notre répertoire, section 4, pièces 178 à 187.)

13° *Ying Lie tchouan* [4226], « L'Histoire des Héros ou l'Histoire de l'avènement des Ming » (1333 à 1368), par Kouo Hiun, de Wou-ting XVIIe siècle). Roman en trente quatre chapitres.

Source de quelques pièces, savoir :

Long Fong tch'eng siang, « Le Bonheur du Dragon et du Phénix ».
Sing Long houei, « La Réunion Sing Long ».
Ts'iu Kin-ling, « La Prise de Kin-ling ».
Yeou Wou miao, « La Promenade au Temple des Maréchaux », etc. (Voir notre répertoire, section 5, pièces 188 à 194.)

14° *Sin che ts'i kouan* [4190-4191], « Merveille de l'Histoire moderne », sur Li Tseu-tch'eng, la fin des Ming et l'avènement des Tsing (1606 à 1645), par Fong Hao-Tseu (XVIIIe siècle). Roman en 22 chapitres.

Source de quelques pièces dont les auteurs durent en même temps se documenter ailleurs que dans ce roman assez pauvre d'intérêt :

Ning Wou Kouan, « La Forteresse Ning Wou ».

Pai Wang tsan, « Les Portraits des Ancêtres ».

Mei Chan hen, « Le Regret de Mei Chan », etc. (Voir notre répertoire, section 5, pièces 203 à 206.)

Le répertoire de *Hi K'ao* (4), « Etudes sur le théâtre », par une collaboration de quatre lettrés de Changhaï : Tch'ouen Ken, Ta Ts'ouo, Tche Ts'iang et Souei Tch'ou. C'est un répertoire à peu près complet des pièces du théâtre moderne. Il contient quelque quatre cents pièces, parmi lesquelles environ deux cent vingt sont des pièces historiques, ce qui montre la prépondérance de ce genre de drame dans le théâtre chinois. Et, parmi les deux cent vingt pièces historiques, plus de soixante-dix sont tirées du roman *San Kouo Tche*, qui n'est pourtant que le quatorzième des romans consultés par les auteurs dramatiques, ce qui prouve la grande influence de ce roman sur le drame chinois.

Nous avons dit que ces romans historiques sont très connus et populaires; ils le sont grâce aux multiples organes de propagande. Dans les villes, dans les maisons de thé, il y a presque toujours un conteur d'histoires (Chouo chou ti), qui interprète par épisodes le *San Kouo Tche* ou autres romans aux consommateurs, et, aux music hall, des chanteurs de geste, qui, accompagnés par les airs sautillants du San hien, chantent à la manière des troubadours les exploits des héros célèbres. Des éditions à bon marché sont vendues par tous les libraires établis ou ambulants : tous ceux qui savent lire ont leur collection de romans historiques. Quand nous étions jeunes, notre institutrice, même nos jardiniers, nous racontaient des épisodes des romans historiques. Tout le monde, en Chine, vit en intimité avec les héros des anciens temps et les voir revivre sur la scène est pour tous un véritable plaisir : le succès des pièces historiques n'est que naturel.

A part ces pièces tirées des romans, nous trouvons un petit nombre de pièces venues de sources différentes, soit de l'histoire, soit des mémoires historiques, soit encore des légendes traditionnelles. Par exemple :

Ta Yen Song, « Frapper Yen Song ». (Voir notre répertoire, pièce 196.)

Mei Long Tcheng, « Le Bourg Mei Long » (pièce 195).

Chan-hai-kouan, pièce à épisodes, ayant pour sujet la fin des Ming (pièce 204).

Siang Fei hen, « Le Regret de Siang Fei » (pièce 208), etc.

---

(4) Edition de Tchong Houa t'ou chou kiu à Changhaï publiée par livrets dont les premiers sont parus en 1918. En 1921 la collection compte trente-et-un livrets.

Il faut ajouter aussi que quelques sujets ont été déjà traités avant le King tiao par les auteurs des Yuan et des Ming.

Jen Kouei houei yao, « Jen Kouei retourna à sa pauvre maison », a été traité sous le titre *Siue Jen Kouei jong houi kou li*, « Siue Jen Kouei rentra glorieux à son pays natal », par Tchang Kouo-pin des Yuan. (Voir notre répertoire, section 3, pièce 139, et Bazin, *Siècle des Youen*, p. 261.)

Hong Yang tong, « La Grotte de Hong Yang », a été traité, sous le titre *Hao-T'ien T'a Mong Leang tao kou*, « Mong Leang trouva les os à la pagode Hao T'ien », par Tchou K'ai des Yuan. (Voir notre répertoire, section 4, pièce 175, et Bazin, *Siècle des Youen*, page 336.)

Houei King Tcheou, « Retourner à King-Tcheou », a été traité sous le titre *Lieou Hiuan-to k'iao ho leang yuan*, « L'Heureux mariage de Lieou Hiuan-to », par un auteur anonyme des Yuan. (Voir notre répertoire, section 2, pièce 75, et Bazin, *Siècle des Youen*, page 392.)

Pa Yi Fou, « Le Tableau des huit héros », a été traité sous le titre *Tchao che kou eul ta pao tch'eou*, « La grande vengeance de l'orphelin de la famille Tchao », par Ki Kiun-hiang des Yuan. (Voir notre répertoire, section 1, pièce 11, et Bazin, *Siècle des Youen*, page 420.)

Chao Mien Chan, « L'Incendie de Mien Chan », a été traité sous le titre *Tsin Wen Kong houo chao Kie Tche-T'ouei*, « Tsin Wen Kong brûla Kie Tche-T'ouei », par Ti Kiun-ho des Yuan. (Voir notre répertoire, section 1, pièce 9.)

Lien houan ki, « Le Stratagème des anneaux en chaîne », a été traité sous le titre *Tsin Yun t'ang ngan ting lien houan ki*, « A la salle Tsin Yun, secrètement, on décida le stratagème des anneaux en chaîne », par un auteur anonyme des Yuan. (Voir notre répertoire, section 2, pièce 44, et Bazin, *Siècle des Youen*, page 422.)

T'an tao houei, « La Réunion à une arme », a été traité ous le titre *Kouan ta wang t'an tao houei*, « La Réunion à une arme de Kouan ta wang », par Kouan Han-Ts'ing des Yuan. (Voir notre répertoire, section 2, pièce 87.)

Mi Hen ma Ts'ao, « Mi Hen insulta Ts'ao Ts'ao », a été traité sous le même titre par Hiu Wen-Tch'ang des Ming. (Voir notre répertoire, section 2, pièce 55.) Etc.

Mais les pièces de King tiao, plus concises et plus populaires que les pièces des Yuan et des Ming, n'ont de commun avec celles-ci que le sujet traité; elles en diffèrent beaucoup quant au style et à la composition.

Sources des pièces romanesques :

1° *Chouei Hou* [3992-3994] « Au bord de l'eau ».

Le roman romanesque qui a eu le plus d'influence sur le théâtre chinois, voire même sur le roman en général, est incontestablement le *Chouei*

Hou, « Au bord de l'eau », attribué à Che Nai-ngan (5), qui aurait été le maître de Lo Kouan-tchong, auteur de tant de romans historiques, notamment du célèbre *San Kouo tche*, « L'Histoire des Trois Royaumes ». Si ce dernier servit de modèle à une foule de romans historiques, comme nous avons vu précédemment, le *Chouei Hou* est considéré comme le véritable ancêtre des romans comiques ou romanesques.

L'importance de ce roman est démontrée par Bazin dans *Chine moderne* (6) (pages 500 à 519).

« Le *Chouï-hou-tchouen*, ou l' « Histoire des rives du fleuve », écrit-il, « est un roman célèbre où figurent plus de cent personnages principaux, « sans compter les agents subalternes; un roman d'une énorme et volu- « mineuse prolixité, car il n'a pas moins de soixante-dix livres. Tous « les chapitres se divisent régulièrement en deux parties et l'ouvrage « présente la singulière complication de cent quarante intrigues diffé- « rentes. Cet ouvrage, que Fourmont avait pris pour une histoire de la « Chine au IIIe siècle, M. Klaproth pour un roman historique et M. Abel « Rémusat pour un roman semi-historique de la même nature que le « *San-koue tchi*, est presque tout entier d'invention : c'est le premier « roman comique des Chinois. »

Ici, nous devons préciser que, parmi les personnages principaux, trente-cinq, notamment Song Kiang, vivaient au XIIe siècle, sous le règne de Houei Tsong, de la dynastie des Song.

« ...Toutes les parties du livre sont traitées trop plaisamment pour être « historiques. Il ne me sembe point que Chi-naï-ngan ait voulu imiter « Lo-kouan-tchong et lutter avec l'*Histoire des Trois Royaumes* dans le « roman *Chouï-hou-tchouen*, qui contient pourtant une foule de tableaux « analogues et dont le sujet est pris dans l'histoire d'une guerre sociale.

---

(5) Tous les savants ne sont pas d'accord sur l'attribution du *Chouei Hou* à Che Nai-ngan qui d'après M. Hou Che, professeur à l'Université de Pékin, n'est qu'un pseudonyme de lettré du temps de la dynastie des Ming vers 1500, et qui n'appartient pas à l'époque des Yuan, non plus d'ailleurs que son prétendu élève Lo Kouan-tchong. Il y aurait selon M. Hou Che trois formes du *Chouei Hou* : la première, en 100 chapitres, serait probablement l'œuvre de Lo Kouan-tchong (vers 1400, au commencement de la dynastie des Ming) ; la seconde, en 70 chapitres, attribué à Che Nai-ngan (vers 1500) serait le texte de l'édition actuelle, et la troisième en 100 chapitres serait une combinaison des deux précédentes formes et l'origine des différentes éditions de Kia Tsing (1522), de Wan Li (1573), de Tien Kî (1621), du commencement de la dynastie des Tsing (vers 1650), en 100, 110, 115 ou 120 chapitres ou houei. M. Hou Che ne parle pas des relations entre Lo et Che comme le prétend Sie Wou-leang dans sa « Grande Histoire de la Littérature chinoise ». Nous devons ajouter que M. Hou Che non plus ne nous semble pas avoir fourni des preuves convaincantes à l'appui de ses assertions. Voir la nouvelle édition du *Chouei Hou*, par Ya-Tong-t'ou-chou kouan, 1920, Changhai : l'étude en préface par Hou Che, pages 1 à 71 et sa seconde étude, pages 1 à 40.

(6) Chine moderne en deux volumes fait partie de l'ouvrage « L'Univers, ou Histoire et description de tous les peuples, de leurs religions, mœurs, coutumes, etc. », le premier volume concernant géographie, organisation politique et administratif de la Chine, langue, philosophie est par M. G. Gauthier ; le second volume concernant art, littérature, mœurs, agriculture, histoire naturelle, industrie, etc., est par M. Bazin. Paris, Firmin Didot frères, éditeurs, 1853.

« A l'exception du prologue, le Chouï-hou n'est point imité du San koue; « Chi-nai-ngan a travaillé d'après lui-même. Sa manière est plus naturelle « que celle de Lo-kouan-tchong, plus agréable. Lo-kouan-tchong se borne « à raconter les faits; Chi-naï-ngan cherche à peindre les mœurs; il a « plus de scènes à effet, mais il s'arrête sur des détails trop minutieux, « quelquefois même sur des puérilités. Il ne faut pas comparer, quant « au style, le Chouï-hou au San koùe. Le ton de San-koùe-tchi, roman « héroïques, est plus noble que celui de Chouï-hou, qui n'est qu'un roman « comique. Avec le style concis et serré du San koùe, l'auteur du Chouï- « hou n'aurait jamais pu descendre, comme il l'a fait, au ton naïf du « badinage et de la conversation familière.

« Il y a donc une grande différence entre le San-koùe-tchi et le Chouï- « hou-tchouan. La variété des épisodes, des tableaux et des portraits, la « multiplicité des aventures et un dialogue animé, recommandent parti- « culièrement le Chouï-hou-tchouan; il peut servir à donner une idée « très exacte du caractère et des mœurs des Chinois au XIIe siècle de notre « ère, dans un temps où la grande dynastie des Song penchait vers le « déclin, où le pays était ravagé par la peste, la famine et le brigan- « dage. »

Le *Chouei Hou* est une composition qui échappe à toute analyse. Bazin s'est borné à reproduire la table des matières de trente-quatre chapitres contenus dans les deux premiers volumes du *Chouei-hou-tchouan* et un extrait du premier chapitre.

Nous trouvons une quinzaine de pièces tirées du *Chouei Hou* dans le répertoire *Hi K'ao;* les principales sont :

Wou Long Yuan, « La Villa du Dragon noir » ;
Hiun Yang leou, « Le Pavillon Hiun Yang ;
Nao Kiang tcheou, « Le Trouble de Kiang tcheou » ;
King Yang kang, « La Colline King Yang » ;
Hi chou, « Provoquer son beau-frère » ;
Che tseu leou, « Le Pavillon du Lion » ;
Wou Kong ling, « Le Mont des Scolopendres » ;
Ta Ming fou, « La Préfecture Ta Ming » ;
Ts'ouei P'ing chan, « Le Mont Ts'ouei P'ing », etc. (Voir notre répertoire, section 7, pièces 232 à 247.)

Une suite de *Chouei-hou* est institulée *Tang k'eou-tche*, « L'Histoire de la pacification des brigands ». Ce roman raconte la fin des héros de Leang-chan-po.

Source de quelques pièces :

Yen Ts'ing ta lei, « Yen Ts'ing vainqueur du pugilat » ;
Ta yu, cha kia, « Les Pêcheurs se vengent » ;
Kieou Yang tchong, « La Cloche de Kieou Yang ».

2° *Hong Leou Mong* (7) [4165-4169], « Le Rêve du Pavillon Rouge ».

Ce roman célèbre, attribué à Ts'ao Siue-sin (fin du XVIIe siècle?), s'appelle aussi *Che t'eou ki*, « L'Histoire d'une Pierre », *King Yu yuan*, « L'Alliance de l'Or et du Jade ». C'est l'histoire d'une grande famille riche et noble de la Chine au XVIIe siècle, ayant comme héros Kia Pao-yu, personnage beau et doux, aimé des femmes et, comme héroïne, Ling Tai-yu, femme sentimentale, intelligente, maladive et poète.

Nous trouvons cinq pièces, dont quatre figurent dans le répertoire Hi k'ao, savoir :

Kia Tcheng hiun tseu, « Kia Tcheng corrige son fils » pièce 255, section 8 de notre répertoire).

Ts'ien kin yi hiao, « Le Sourire qui vaut mille or » (pièce 256).

Ts'ing-Wen pou ts'ieou, « Ts'ing-Wen raccommode la fourrure » (pièce 257).

Tai-Yu ts'ang houa (8), « Tai Yu ensevelit des fleurs (pièce 258).

Tai-Yu feng kao, « Tai-Yu brûle les poésies » (pièce 259).

3° *Yi p'eng siue* [4197], « Une Poignée de Neige », roman du XVIIe siècle, est divisé en 40 chapitres. Il raconte les malheurs d'une famille, malheurs qui proviennent d'un admirable vase de jade nommé « Poignée de Neige », que possède cette famille et que convoite un homme puissant et sans scrupules.

Nous trouvons trois pièces tirées de ce roman :

Yi p'eng siue, « Une Poignée de Neige » ;

Chen t'eou, ts'eu T'ang, « L'Affaire de la « Tête », se venger sur T'ang ».

Siue pei yuan, « La Rencontre du vase « la Neige » ».

(Voir notre répertoire, section 6, pièces 211 à 213.)

4° *Pao kong ngan* ou *Long T'ou kong ngan*, « L'Histoire de Pao kong », roman judiciaire et d'aventures du XVIIIe siècle. Le personnage de Pao kong ou Pao Tch'eng, est un des plus populaires du théâtre chinois, il est le type du juge impartial.

Source de quelques pièces très appréciées :

Tcha Pao Mien, « Exécuter Pao Mien ».

Lieou-lin-tch'e, « L'Etang du Bois des Saules ».

Tcha Mei ngan, « La Condamnation de Mei ».

Ta louan kia, « Frapper le Cortège impérial ».

K'iong-lin yen, « Le Festin de K'iong-lin ».

(Voir notre répertoire, section 7, pièces 225 à 229.)

---

(7) Ce roman en 120 chapitres est considéré comme un des chefs-d'œuvre de romans chinois. Voir H. Cordier Bibliothica Sinica, page 816, 1868, et H.-A. Giles, History of chinese littérature, page 355.

(8) Le texte de cette pièce manque au répertoire Hi k'ao, voir notre répertoire les notes sur la pièce 258.

5° *P'eng kong ngan*, « L'Histoire de Peng kong », roman policier du XVIIIe siècle, source de quelques pièces d'action :

San Ya yuan, « Le Jardin Trois Elégances ».
Lien-Houa Hou, « Le Lac Lien-Houa ».
P'ou-Kieou chan, « Le Mont P'ou Kieou ».
Mi Jen kouan, « L'Hôtel où on endormit les gens ».
Lien-Houan t'ao, « Le Château Lien Houan ».
Kieou-Long pei, « La Coupe aux neuf Dragons ».
(Voir notre répertoire, section 9, pièces 305 à 310.)

6° *Che kong ngan*, « L'Histoire de Che kong », roman policier de la fin du XVIIIe siècle, source d'une dizaine de pièces, savoir :

Tao king p'ai, « Voler la Médaille d'Or ».
Ho-Kien fou, « La Préfecture Ho Kien ».
Hi-Fou chan, « Le Mont Hi Fou ».
Lo Sseu-Hou, « Lo, le quatrième Tigre ».
Mao-Tcheou Miao, « Le Temple de Mao Tcheou ».
Houei-Ngan fou, « La Préfecture Houei Ngan ».
Yin-Kia p'ou, « Le Château de la famille Yin ».
Lo-Ma hou, « Le Lac Lo-Ma ».
Ngo-Hou ts'ouen, « Le Village des Tigres cruels », etc. (Voir notre répertoire, section 9, pièces 311 à 320.)

7° *Lu Mou Tan* [4238], « La Pivoine verte », roman d'aventures du XVIIIe siècle, dont quelques pièces furent d'abord mises au théâtre, est adapté entièrement dans une pièce à épisodes par des troupes de Changhai en 1912.

Les petites pièces tirées de ce roman :

Sseu Kie ts'ouen, « Le Village des quatre Champions ».
Ts'eu Pa-Kie, « Tuer Pa-Kie ».
La pièce à épisodes :
Hong Pi Yuan, « Le Mariage de Hong et de Pi ». (Voir notre répertoire, section 9, pièces 296, 297 et 331.)

8° *Eul tou mei* [4051], « Le Prunier refleuri », roman du XVIIIe siècle. Une jeune fille devait partir en Tartarie, un ennemi de son père l'ayant désignée pour aller calmer la colère du chef tartare qui convoitait le trône de l'empereur chinois. Un miracle la sauve; elle devient fille adoptive d'une riche famille, puis elle revoit ses parents et se mariera avec son fiancé.

Une très jolie pièce de chant est tirée de ce roman :

Lo houa yuan, « Tombée dans un Jardin ». (Voir notre répertoire, section 8, pièce 274.)

9° *Liao Tchai* (9) « Studio « Silence » », par P'ou Song-Ling, auteur né en 1662 au Sseu-Tch'ouan, est un recueil de contes qui comprend seize livres et près de quatre cents contes des genres les plus divers. L'auteur y parle souvent des renards, animaux surnaturels, à la puissance magique desquels croyaient et croient encore certains éléments de la population chinoise et japonaise. Il traite aussi des sujets d'amour et d'intrigues.

Nous trouvons une pièce tirée de ce recueil :

Yen Tche p'an, « Le Verdict de Yen Tche ». (Section 8, pièce 251.)

10° *Ki kong tchouan* [4093], « L'Histoire de Ki kong », roman du XVIIe siècle. Une bonze, nommé Ki Tien (Ki le fou), ou Ki kong (Mgr Ki), sous une apparence négligée et misérable, est tout puissant. Il secourt les faibles, les malheureux, et châtie les forts et les méchants. Ce roman, très populaire, n'a fourni que peu de pièces à l'ancien répertoire. Dernièrement, des troupes de Changhaï ont tiré de cet ouvrage une grande pièce à épisodes, sous le titre de *Ki kong houo fo*, « Mgr Ki, bouddha vivant ».

Une pièce est figurée dans Hi k'ao :

Tchao kia leou, « Le Pavillon de la famille Tchao ». (Voir notre répertoire, section 9, pièce 322.)

11° *Kin kou ts'i kouan* [4259-4262], « Les faits merveilleux anciens et modernes », recueil de quarante nouvelles, sur lesquelles seize ont été traduites par le P. Dentrecolles, Davis, Stanislas Julien, Théodore Pavie et Robert Thom, au temps de Bazin. Ces contes ayant des caractères différents, les pièces adaptées sont classées soit dans les pièces historiques, comme *T'ai Pai tsouei kieou*, « Le Poète T'ai Pai ivre » (voir pièce 148), soit dans les pièces sociales que nous indiquerons plus loin. Trois pièces sont du genre romanesque, savoir :

Hong Louan hi, « La Joie de Hong Louan ».

Je Yue t'ou, « Le Tableau du Soleil et de la Lune ».

Ho fong k'iun, « La Jupe au Phénix ». (Voir notre répertoire, section 8, pièces 250, 253, 254.)

Les auteurs des pièces romanesques ont puisé plus dans leur propre imgination ou dans les légendes non éditées que les auteurs des pièces historiques. Parmi cent vingt-deux pièces que nous avons recueillies, une cinquantaine seulement sont tirées des romans populaires.

Sources des pièces mythologiques :

1° *Pai cho tchouan* [4283], « L'Histoire de la Couleuvre blanche », ouvrage de la fin du XVIIIe siècle; une préface, rédigée par un ami de l'auteur, porte la date de 1807. (D'après Bazin, *Chine Moderne*, p. 545.)

---

(9) Voir H. Cordier. Bibliothéca Sinica, pages 817, 818 (1867) et Giles. History of chinese literature, page 338.

C'est un précieux échantillon des romans mêlés de merveilleux et de féeries. Voici le sujet :

Une couleuvre-fée, nommée Blanche, aime un jeune homme, *Hiu Hien*, et réussit à l'épouser. Au cours d'une fête, ayant trop bu, elle apparaît sous sa vraie forme de serpent. Le jeune époux, épouvanté, se meurt. Pour le sauver, elle va demander la plante miraculeuse à un immortel. Mais l'époux, guéri, l'abandonne et est gardé en protection par le prêtre bouddhiste Fa Hai. Elle vient réclamer son mari, mais le prêtre, plus fort en pouvoir magique, la chasse.

Elle va être mère et, sur un pont, rencontre Hiu Hien, son époux. La fidèle suivante de la pauvre abandonnée, la Couleuvre Noire, veut punir l'ingrat et sort son épée. Mais Blanche, toujours tendre, l'arrête. Hiu s'explique et l'emmène chez sa sœur, où elle mettra au monde leur enfant.

Blanche est punie par le Bouddha, qui l'emprisonne dans une tour. Son fils devient dignitaire; mis au courant du secret de sa naissance par sa tante qui l'a élevé, il vient voir sa mère. Celle-ci lui raconte son malheur. Et, plus tard, le Bouddha la sortira de sa prison.

Nous trouvons trois pièces tirées de ce roman dans Hi k'ao :

Pai cho thchouan, « L'Histoire de la Couleuvre Blanche ».

Chouang touan k'iao, « Sur le Pont Touan k'iao ».

Tsi t'a, « Offrande à la Tour ».

(Voir notre répertoire, pièces 334 à 336.)

2° *Si Yeou ki* [4044], « L'Histoire du Voyage d'Occident », roman en cent chapitres, attribué à Ts'ieou Tch'ang-tch'ouen? (XVIIIe siècle), qui emprunte son fondement historique au voyage de Hiuan Tsang, un des grands voyageurs et traducteurs bouddhistes de la Chine sous la dynastie des T'ang, vers 629. Tous les personnages mythologiques, bouddhistes et taoïstes jouent un rôle plus ou moins important dans ce roman merveilleux. Les héros les plus populaires de ce chef-d'œuvre de légende sont les trois disciples et compagnons de voyage du célèbre prêtre bouddhiste Souen Wou-k'ong, un singe; Tchou Pa-ts'ie, un porc, et Cha Seng, un lion, tous trois personnifiés.

Nous ne trouvons que deux pièces dans le répertoire Hi k'ao; cependant, les pièces tirées de ce roman sont assez nombreuses. Beaucoup de pièces mythologiques aussi empruntent le sujet du *Souen Wou-k'ong* ou *Souen Ho*, « Le Singe invisible », dans leurs scènes finales de ballets militaires. Les deux pièces principales sont :

Tao houen ling, « La Sonnette qui emprisonne les âmes ».

Kin Ts'ien pao, « Le Léopard aux pièces d'or ».

(Voir notre répertoire, section 10, pièces 337 et 338.)

Quelques romans cités précédemment ont fourni des sujets mythologiques, savoir :

Kin kou ts'i kouan, « Les Faits merveilleux anciens et modernes » (voir page 115, roman 10). Source de deux pièces :

Tou Pai-Kien, « Convertir Pai Kien ».

Ta p'i kouan, « Briser le Cercueil ».

(Voir notre répertoire, section 11, pièce 358 et 359.)

Liao Tchai, « Studio Silence » (voir page 114, roman 8). Une pièce est inspirée des contes de ce recueil :

Mei kiang siue, « La Renarde ».

(Voir notre répertoire, section 11, pièce 348.)

Pao kong ngan ou *Long t'ou kong ngan*, « L'Histoire du juge Pao Tcheng », est un roman détaillé de Pao Tcheng, personnage important du roman « collectif », « L'Histoire des généraux de famille Yang, du ministre Pao et du général Ti Ts'ing, de la dynastie des Song ». Nous l'avons cité précédemment parmi les romans historiques et les romans romanesques. (Voir page 108, roman 11 B, et page 113, roman 4.) Source de quelques pièces fort curieuses :

Chouang Pao Ngan, « L'Affaire des deux Pao. (Voir notre répertoire, section 10, pièce 332.)

Hei lu kao tchouang, « L'Ane noir qui accuse ».

Wou p'en ki, « L'Histoire d'un vase noir ».

T'an Yin Chan, « Une Visite à l'Enfer ».

(Voir notre répertoire, section 11, pièces 343 à 345.)

Comme les pièces romanesques, les pièces mythologiques empruntent souvent leurs sujets aux légendes populaires non éditées. Ainsi, parmi les trente-deux pièces citées, douze seulement sont tirées des romans.

Sources des pièces sociales :

Moins encore que les pièces romanesques ou mythologiques, les pièces sociales puisent leurs sujets dans les romans.

Le roman *Kin kou ts'i kouan*, « Les Faits merveilleux anciens et modernes » a seul fourni quelques sujets aux pièces sociales :

Yu-pei t'ing, « Le Pavillon de la Stèle impériale ». (Voir notre répertoire, section 12, pièce 364.)

Ma ts'ien p'o chouei, « Répandre l'eau devant son cheval ». (Section 12, pièce 366.)

Tou Che-niang, « Mademoiselle Tou, la Dixième ». (Section 12, pièce 371.)

Tou tchan Houa-k'ouei, « Mademoiselle Houa-kouei conquise ». (Section 12, pièce 372.)

Ma Ngan Chan, « Le Mont Ma-Ngan ». (Section 13, pièce 376.)

Parmi cinquante-sept pièces sociales, plus de cinquante sont de l'imagination des dramaturges, exceptées, néanmoins, quelques pièces provenant de l'ancien répertoire de K'ouen k'iu. Par exemple :

Kao Hong, kia ki, « Punir Hong, l'Heureuse date », qui n'est en réalité pas autre chose que les deux scènes principales de la célèbre pièce de *Wang Che fou*, « Le Pavillon d'Occident », *ou Si siang ki*. (Voir notre répertoire, section 12, pièce 367.)

Sseu fan, « Penser à la vie », poème chanté de K'ouen k'iu. (Voir notre répertoire, section 12, pièce 373.)

Tch'ouen-hiang nao hio, « Tch'ouen hiang trouble la salle d'étude », une des scènes principales de la célèbre pièce *K'ouen k'iu*, « Pavillon de Pivoine », ou *Mou Tan t'ing*, par T'ang Yi-nai. (Voir notre répertoire, section 12, pièce 374.) Etc...

Ces différents genres de pièces ont habituellement un succès égal, c'est-à-dire que presque toutes les pièces, historiques, romanesques, aussi bien que mythologiques ou sociales, ont la chance de plaire au public, pourvu qu'elles soient interprétées par des artistes de valeur. Cependant, certains mouvements sont à remarquer. Au commencement de l'Ecole du King tiao, les diverses sortes de drames existaient déjà — d'ailleurs elles ont toujours existé dans les Yuan k'iu comme dans les K'ouen k'iu — et on les jouait indifféremment, sans préférence. Vers 1900, les pièces mythologiques acquièrent une place prépondérante, presque toujours les programmes de la représentation se terminaient par un drame de mythologie où des dieux tout puissants sortent vainqueurs de toutes les guerres avec les démons. Y eut-il là une influence du théâtre sur les sociétés de « Boxers », qui croyaient aux pouvoirs magiques? Puis, jusqu'en 1910, le choix des pièces redevint le même qu'auparavant, mais, à partir de cette date, jusqu'à la proclamation de la République, en 1912, on joua beaucoup de pièces romanesques, surtout celles tirées du roman *Chouei hou*, « Au bord de l'eau », où le peuple s'organise pour lutter contre le gouvernement corrompu. Etait-ce un présage de la Révolution? De 1912 à 1915, on donna souvent des pièces historiques de l'époque des Song, tirées principalement du roman *Chouo Yue King-tchong*, « L'Histoire de Yue, le parfait patriote », où on voit les Tartares Kin qui, bien malgré leur force, sont repoussés victorieusement par les Chinois. On présenta surtout les quelques pièces qui étaient interdites par le gouvernement mandchou, comme *Ts'ing Song ling*, « Recevoir des funérailles impériales », pièce historique, et *Cha tseu pao*, « Châtiment d'une mère qui tua son fils », pièce social. Cette dernière, après quelques représentations triomphales, fut de nouveau interdite par le gouvernement républicain. Cependant, à partir de 1915, on donne beaucoup de pièces sociales et aussi beaucoup de pièces tirées de *San Kouo tche*, où l'évocation des guerres civiles anciennes n'est que le reflet des conflits actuels.

CHAPITRE VII

Les œuvres

Les prétentions morales du théâtre chinois. — La tragédie chinoise et les quatre vertus — le patriotisme, la piété filiale, la fidélité conjugale, la droiture — dont le développement constitue le principe du théâtre chinois. — Etude sur la pièce historique *Pa yi t'ou*, « Le Tableau des huit Héros »; traduction intégrale de ce drame avec les indications des mouvements de la scène.

Les drames inspirés de *Pa yi t'ou: Fa tch'ang houan tseu*, « Substituer son fils au champ d'exécution »; *Chouang che t'ou*, « Le Tableau des deux lions »; *Pa ta tch'ouei*, « Les Huit marteaux ». Traduction de la scène capitale de cette dernière pièce.

L'amour-passion et le drame chinois.

Les drames qui célèbrent la vertu hiao, piété filiale : *Ning-wou-kouan*, « La Forteresse Ning-wou » ou *Pie mou*, « Quitter sa mère ». Extrait de cette pièce.

Le théâtre sur la vie des grands hommes.

Pièces romanesques : traduction intégrale de *San-Niang kiao tseu*, « Madame la Troisième éduque le fils », drame sur le dévouement d'une épouse. Extrait de *Ts'ouei-p'ing chan*, « La Montagne Paravent martin-pêcheur », pièce sur les adultères.

Les drames d'amour sentimental.

Les drames d'action : pièces de pugilat, pièces policières. — Extrait de *Lien-houan t'ao*, « Le Château Lien-houan ». — L'esprit chevaleresque du genre romanesque.

LES PRÉTENTIONS MORALES

Le théâtre chinois a toujours prétendu être une école de morale, bien qu'il ait été négligé et presque méprisé par les lettrés de l'ancien régime, lesquels le considéraient comme une distraction dangereuse, favorisant tous les vices : houei hie houei yin, « enseigner les vices et la luxure », comme ils disent.

Néanmoins, ces prétentions morales peuvent se justifier si l'on tient

compte de la plus grande partie de ses pièces et si on laisse de côté les quelques œuvres dites Fen hi, pièces fardées, pièces libertines, qui sont d'ailleurs interdites à la représentation comme *Song yin teng*, « Apporter la lampe d'argent »; *Yi tch'ouei houa*, « Perdre la fleur au martin-pêcheur »; *Cha tseu pao*, « le Châtiment d'une mère qui tua son fils », etc.

Nous insisterons donc surtout dans ce chapitre sur le but moral des drames chinois et nous nous bornerons à étudier de près quelques pièces typiques choisies parmi les drames historiques et romanesques, considérés comme classiques. Quant aux pièces mythologiques et sociales qui se distinguent surtout par la diversité des sujets, nous nous permettons de renvoyer nos lecteurs au *Répertoire analytique du théâtre chinois moderne* qui contient l'analyse, avec notes, de quatre cent-vingt pièces.

Quelques considérations générales :

Si la tragédie, comme telle, est ignorée en Chine, les drames offrent pourtant des traits qui se rapprochent de la tragédie européenne. Mais au lieu d'être « l'imitation d'une action qui, par la terreur et la pitié, corrige en nous toutes sortes de passions », selon la définition d'Aristote, au lieu d'avoir l'amour-passion comme unique principe, les drames chinois sont plutôt « la mise en action de la souffrance humaine, l'image pitoyable des cas douloureux de l'histoire, la plainte émouvante des grands, victimes de la destinée » (1), et surtout la lutte entre leur devoir et leurs faiblesses : les héros de la tragédie chinoise sont souvent cornéliens.

Quatre vertus sont considérées en Chine comme les plus élevées, savoir :

Tchong, le patriotisme ou le loyalisme.
Hiao, la piété filiale.
Tsié, la fidélité conjugale.
Yi, la droiture, la loyauté envers les amis et les semblables.

L'honneur veut qu'on pratique ces vertus chaque fois que l'occasion s'en présente, au prix des plus durs sacrifices.

Le développement de ces vertus constitue tout le principe du théâtre chinois.

Dans la pièce tragique, comme d'ailleurs dans toutes les pièces chinoises, le mal est toujours puni et le bien toujours récompensé. Quand la punition ou la récompense n'est pas réalisée sur la scène, on la laisse entrevoir : la morale du théâtre chinois veut que la justice soit toujours triomphante. Et si un vice n'a pas subi sa punition, si un bien n'a pas reçu sa récompense méritée sur la terre, ils auront leurs sanctions dans

(1) Définition donnée à la tragédie des poètes français du XVIe siècle, de Garnier, des Masures, Jean de la Taille, etc., par M. G. Lanson, dans son *Histoire de la Littérature française*, pages 414, 415.

l'autre monde, après la mort. Souvent, des divinités paraissent en scène pour consoler les âmes des bons dont le sort a été injuste ou pour châtier les méchants impunis.

La règle des trois unités généralement négligées semble plus observée dans la pièce tragique chinoise, que dans les drames ordinaires; néanmoins, nous ne croyons pas que les auteurs chinois aient jamais eu conscience de cette règle; si, par hasard, on trouve quelques pièces où elle paraît respectée, ce n'est que par la force naturelle de l'intrigue et de la composition.

I. — Pièces historiques

Une pièce, étudiée en détail, donnerait peut-être de notre sujet une idée générale d'après les sources, la formation du titre, la marche de l'action et la morale du théâtre chinois moderne :

Pa Yi t'ou, « Le Tableau des huit Héros ».

Autres titres : *Seou tsieou kou*, « Sauver l'orphelin recherché »; *Tch'eng Ying cho tseu*, « Tch'eng Ying qui sacrifia son fils ».

Comme nous l'avons déjà vu, ce sujet a été traité par Ki Kiun-siang des Yuan, sous le titre de la « Grande vengeance de l'orphelin de la famille Tchao ». Ce tsa kiu en cinq actes inspira un auteur des Ming qui le développa en 41 tch'ou ou actes. Cette pièce des Ming s'appelle *Pa Yi ki*, « L'Histoire des huit Héros », d'où vient le nom de King tiao, *Pa Yi t'ou*, « Le Tableau des huit Héros ». Cependant, la composition de ce dernier est très différente des deux autres, l'auteur ayant consulté plutôt le roman historique *Lie kouo tche* (chapitres 57 à 59) que les deux dites pièces.

La pièce des Ming, *Pa Yi ki*, met en scène tous les événements de la famille Tchao, que Ki Kiun-siang fait raconter dans le prologue de sa pièce. Celle-ci traite spécialement de la ruine de l'orphelin, tandis que *Pa Yi ki* traite toute l'histoire de la haine entre le traître T'ou Ngan-kou et le bon ministre Tchao Touen; la ruine de l'orphelin ne constitue que la seconde partie de cette pièce. Dans cette histoire, huit partisans du ministre Tchao s'illustrent par leur bravoure et par leur sacrifice, d'où le titre de la pièce *Pa Yi ki*, « L'Histoire des huit Héros ».

Une des scènes principales de *Pa Yi ki* et qui est aussi celle de la pièce des Yuan, nous montre, d'une part, Tch'eng Ying, un des huit héros, celui qui a sacrifié son fils que le traître tue à la place de l'orphelin, d'autre part, l'orphelin de Tchao, qui passe pour être le vrai fils de Tch'eng Yin; les premières actions se dérouleront devant un tableau qui représente les exploits des huit héros et les épisodes du malheur de la famille Tchao, causé par le traître T'ou. C'est grâce à ce tableau que Tch'eng Yin révèle la vérité à l'orphelin qui, par la suite, vengera sa

famille. Telle est l'origine du titre de la pièce moderne, *Pa Yi t'ou*, « Le Tableau des huit Héros ». Cependant, la pièce elle-même ne possède pas la scène du « tableau », ni n'expose les exploits des huit héros, elle se borne à traiter le sacrifice de Tch'eng Yin et l'action du drame est « Sauver l'orphelin recherché ». On voit que les deux autres titres que nous avons vus au début conviennent mieux à cette pièce et que celle-ci a pris le titre de *Pa Yi t'ou* que par allusion au drame précédent *Pa-Yi-ki*.

Une petite digression sur la formation des titres de la pièce chinoise nous semble ici nécessaire. Celle-ci est soumise à beaucoup de fantaisies; néanmoins, en principe, nous y distinguons trois manières :

1° En indiquant la donnée en général et en la désignant par le mot *Ki*, « l'Histoire ». Par exemple :

Wan Cha ki, « L'Histoire de la laveuse de gaze ».

2° En indiquant l'action principale de la pièce, par exemple :

Houei Kin-tcheou, « Rentrer à King-tcheou ».

3° En indiquant le lieu où se passe l'action, par exemple :

Yang-p'ing kouan, « La Forteresse de Yang-p'ing ».

Les mots *Ki*, « le Stratagème »; *Ngan*, « l'Affaire »; *Houei*, « la Réunion »; *T'ou*, « le Tableau », remplacent souvent le mot *Ki*, « l'Histoire », dans le premier cas. Par exemple :

K'ong Tch'eng ki, « Le Stratagème de la ville vide ». (Ne pas confondre avec Ki, « le Stratagème », et Ki, « l'Histoire », qui ont la même prononciation et dont le sens diffère. Le premier s'écrit avec la clef Yen, « parole », et le signe Che, « dix », tandis que le second s'écrit avec la clef yen, « parole », et le signe tsi, « soi-même ».)

Chouang pao Ngan, « L'Affaire des deux Pao ».

K'iun Ying houei, « La Réunion des Héros ».

Pa Yi t'ou, « Le Tableau des huit Héros », etc.

Dans le second cas, on ajoute quelquefois le nom du personnage principal ou celui du lieu de l'action. Ainsi, le titre se compose toujours de quatre caractères. Par exemple :

Lou Sou ts'ieou ki, « Lou Sou demande un conseil ».

Sang Yuan ki tse, « Dans le jardin des mûriers abandonner son fils », etc.

Enfin, dans le troisième cas, les mots *Fou*, « la Préfecture »; *Tch'eng*, « la Ville»; *Chan*, « le Mont »; *Tchai*, « la Palisade »; *Ts'ouen*, « le Village », sont les terminaisons ordinaires. Par exemple :

Ta-ming fou, « la Préfecture Ta-ming ».

P'ou-yang tch'eng, « la Ville P'ou-yang ».

Fong-houang chan, « le Mont Fong-houang ».
Mou-k'o tchai, « la Palissade Mou-k'o ».
Hgo hou ts'ouen, « le Village des tigres cruels », etc.

Mais revenons à la pièce tragique, *Pa Yi t'ou*. En voici en quelques mots le sujet :

En l'an 597 av. J.-C., T'ou Ngan-kou, traître puissant, a tué toute la famille de Tchao, qu'il déteste. Un seul enfant (fils de Tchao et de la princesse Tchouang, cousine du roi) a été sauvé, mais T'ou le recherche pour le faire périr et se garantir de toute vengeance. Tch'eng Ying et Kong-souen Tch'ou-kieou sont deux serviteurs de Tchao; ils ont juré de défendre l'enfant de leur maître. Tch'eng a un fils du même âge que cet enfant. Il l'arrache du sein de sa mère et le cache chez Kong-Souen à la place de l'enfant recherché. Il va ensuite le dénoncer à T'ou qui tue l'enfant de Tcheng et son protecteur, croyant se débarrasser à jamais de la famille de Tchao.

Nous donnons ici la traduction complète de cette pièce et, autant que possible, la forme exacte des textes du théâtre chinois moderne. On sait que le nom des personnages y est rarement indiqué et on les distingue seulement d'après le nom des rôles mentionnés avant la déclamation ou le chant. Cependant, nous noterons à chaque occasion les mouvements de la scène : les gestes des acteurs, les interventions du valet de proscénium et les accompagnements des musiciens.

(*La scène est vide de personnage. Le ts'ien tch'ang, valet de proscénium, vient placer une chaise au milieu de la scène, contre la table qui se trouve devant les musiciens, pendant que ceux-ci jouent avec les instruments à percussion une phrase qui accompagne l'entrée ou la montée d'un personnage civil. Le rideau de la porte de montée s'écarte, un personnage, qui porte barbe blanche et en costume de lettré, paraît. Il avance, en pas rythmés, jusqu'au devant de la scène où il déclame son prologue.*)

Wai (rôle d'homme grave) *monte, déclame le Yin*, « le prologue ». — La haine est nouée entre les familles Tchao et T'ou. Traître ! quand cessera-tu? (*Puis il vient s'asseoir sur la chaise que le valet lui a préparée. Il parle.*) Moi, Kong-souen Th'ou-kieou, j'étais serviteur de la famille Tchao. Le traître T'ou a tué injustement plus de trois cents personnes de la famille Tchao. Il ne reste plus qu'une seule personne, la princesse Tchouang, qui s'est réfugiée, avec son enfant, dans le palais royal. J'ai appris que le traître T'ou va perquisitionner dans le palais pour retrouver l'orphelin. Ciel! Ciel! la famille d'un héros si loyal et si bon serait donc perdue à jamais? (*Le musicien chef frappe le peng kou et les pans, le teneur de hou k'in joue une ouverture.*) (*Il chante, air « Yao pan », de Eul Houang.*) Le traître T'ou, maudit, n'a vraiment pas de cœur. Injustement, il tua toute la famille Tchao. Le héros bon et loyal n'aura

donc pas de secours? Pour cette affaire grave, il faut encore consulter Tch'eng Ying.

Cheng (rôle d'homme interprétant Tch'eng Ying) *déclame à l'intérieur de la scène.* — Allons ! (*L'orchestre joue la phrase d'accompagnement de l'entrée du personnage civil qui paraît en costume de lettré et porte la barbe noire. Puis il joue une ouverture, pendant que l'acteur avance en pas rythmés jusqu'au devant de la scène.*) (*Il monte, chante, air « Yao pan », de Eul Houang.*) Le traître T'ou vient de donner un ordre. Il veut nuire à tous les petits enfants du royaume Tsin. (*Il parle.*) J'arrive. (*L'acteur fait le geste de frapper à l'anneau d'une porte, l'orchestre marque ce bruit par un coup léger sur le bord d'une des deux cymbales, les « t'ong po ».*) Mon frère aîné, Kong souen, êtes-vous à la maison?

(*Le rôle Wai se lève de sa chaise pour venir ouvrir en faisant le geste de tirer sur lui les deux pans de la porte, puis il franchit le seuil imaginaire.*)

Wai *parle.* — Qui est là?

(*Le rôle Cheng salue en se joignant les mains cachées dans les manches très longues et les portant jusqu'au menton.*)

Cheng *parle.* — Votre cadet arrive !

(*Le rôle Wai tend le bras droit pour inviter à entrer. Pendant ce temps, le valet de proscénium change la disposition des meubles en plaçant deux chaises aux deux coins de la même table.*)

Wai *parle.* — Je vous prie d'entrer.

Cheng *parle.* — Je vous prie. (*Le rôle de Cheng franchit le seuil imaginaire, suivi de Wai.*)

Wai *parle.* — Asseyez-vous!

(*Le rôle Cheng visiteur s'asseoit à gauche et le rôle Wai, maître de la maison, à droite.*)

Cheng *parle.* — Hélas! Hélas!

Wai *parle.* — Qu'avez-vous donc à soupirer ainsi?

Cheng *parle* (*l'orchestre souligne ces paroles enflammées par des coups secs de peng kou*). — Dans le royaume Tsin, il y a de nouveau un fait extraordinaire !

Wai *parle* (*idem*). — Quel fait extraordinaire ?

Cheng *parle* (*idem*). — Le traître T'ou est allé perquisitionner dans le palais mais il n'a pas pu retrouver l'orphelin. Il lance une proclamation : dans un délai de dix jours celui qui découvrira l'orphelin recevra mille onces d'or. Et si dans dix jours l'orphelin n'est pas retrouvé (*idem, plus une phrase du lo*), tous les enfants du même âge que l'orphelin seront mis à mort.

Wai *parle.* — Je le savais ! Quelle est votre intention en venant ici?

Cheng *parle.* — Mon intention est de délibérer avec vous.

Wai *parle.* — Je suis troublé, je ne vois aucun moyen.

Cheng *parle.* — J'ai, au contraire, une idée !

Wai *parle.* — Quelle bonne idée avez vous ?

Cheng, *parle* (*idem*). — Il suffit d'avoir un homme qui sacrifiera sa vie et un autre qui sacrifiera son fils, et l'orphelin sera sauvé.

Wai *parle* (*idem*). — Je suis vieux et je n'ai pas peur de mourir. Je sacrifierai volontiers ma vie, seulement je ne sais qui sacrifiera son fils !

Cheng *parle.* — J'ai un fils. Il est du même âge que l'orphelin. Cachez mon fils chez vous et substituons-le à l'orphelin. Seulement, quand le traître T'ou viendra perquisitionner (*idem, plus une phrase du lo*), vous serez compromis !

Wai *parle.* — Votre femme ! a-t-elle consenti ?

Cheng *parle.* — La femme de votre cadet est une femme vertueuse.

Wai *parle.* — Rentrez vite pour délibérer !

Cheng *parle.* — Je vous demande congé !

(*Le Cheng se lève et salue.*)

Wai *parle* (*Le Wai se lève et répond au salut*). — Je vous prie. (*Le cheng suivi de Wai sort de la porte conventionelle.*)

(*Le hou-k'in joue une ouverture.*)

Cheng *chante,* air Yao pan de Eul Huong. — Mon frère aîné Kong-souen vous pouvez être tranquille. Sauver l'orphelin, j'en suis responsable ! (*Il descend.*) (*Une phrase jouée par les instruments à percussion accompagne la descente.*)

Wai *chante* (*même air*). — Que ne puis-je sauver la postérité de ce héros ! De l'encens, plein un vase, sera brûlé pour remercier les divinités ! (*Le Wai rentre dans sa maison en passant par la porte imaginaire qu'il ferme.*) (*Il descend, accompagné d'une phrase jouée par les instruments à percussion.*)

(*Une phrase du cheou lo accompagne la sortie d'un personnage féminin en robe noire, jupe bleu cair, coiffure et onrements modestes. Il a une poupée dans les bras et avance au milieu et au devant de la scène.*)

Tan, « *rôle de femme classique* », *monte, déclame le Yin,* « *le prologue* ». — Etre loyale et sauver l'orphelin. La femme agit suivant la volonté de son mari.

(*Une phrase du lo et d'autres instruments à percussion accompagne les pas pressés du cheng.*)

Cheng *monte, déclame.* — L'affaire importante est décidée... Comment exhorter ma femme à abandonner son propre fils ?

(*Le tan vient à la rencontre de Cheng.*)

Tan *parle.* — Mon épouse, vous êtes de retour, asseyez-vous !

(*Le cheng s'assied à gauche.*)

Cheng *parle.* — Merci ! Hai !

(*Le tan s'assied à droite, la disposition des meubles n'étant pas changée.*)

Tan *parle.* — Mon épouse ! notre premier ministre était fidèle au royaume et il aimait le peuple comme son propre enfant mais, malheur affreux, toute sa famille a été détruite ! N'est-il pas évident que le ciel n'a plus de récompense ni de châtiment ?

Cheng *parle.* — Je dis comme vous, cependant, le traître a encore manifesté son cœur cruel et venimeux.

Tan *parle.* — Comment a-t-il encore manifesté son cœur cruel et venimeux ?

Cheng *parle.* — N'ayant pas retrouvé l'orphelin, il a lancé une proclamation : dans dix jours, s'il y a quelqu'un qui livre l'orphelin, ce sera bien. (*Le peng kou et le lo soulignent la dernière phrase.*) Sinon, il prendra tous les enfants du même âge que l'orphelin dans le royaume Tsin, et il les mettra à mort.

Tan *parle.* — Le traître agissant ainsi, l'orphelin est perdu, je le crains !

Cheng *parle.* — J'ai pourtant une idée qui pourra le sauver.

Tan *parle.* — Quelle idée avez-vous ?

Cheng *parle.* — Il suffit d'avoir un homme qui sacrifiera sa vie et un autre qui sacrifiera son fils, et l'orphelin pourra être sauvé !

Tan *parle.* — Qui peut sacrifier sa vie ?

Cheng *parle.* — C'est M. Koug-souen, il consent volontairement au sacrifice ! (*Le peng kou souligne ces paroles enflammées.*)

Tan *parle.* — Qui encore sacrifiera son fils !

Cheng *parle.* — C'est moi qui le lui ai promis !

Tan *parle.* — Que lui avez-vous promis ?

(*Le lo et le t'ong po ponctuent ces phrases lamentables.*)

Cheng *parle.* — Ma femme ! Vous et moi, épouse et époux, nous avons reçu, du ministre Tchao, de grands bienfaits ! Et l'orphelin va être perdu devant nos yeux! Nous avons un fils, sacrifions-le, hélas! et substituons-le à l'orphelin ! Au moins nous ferons continuer la postérité de la famille Tchao !

Tan *parle* (*idem*). — Mon mari, vous avez tort. Nous avons un fils, comment consentirai-je à le sacrifier pour un autre ? Cela est dix mille fois, dix mille fois impossible !

Cheng *parle.* — Hélas ! ma femme ! (*Le peng kou et le lo ponctuent cet appel. Le hou k'in joue l'ouverture et accompagne.*) (*Il chante, air « Yuan pan », de Eul Houang.*) Ne soyez pas si violente et écoutez-moi attentivement! Les deux familles Tchao et T'ou sont séparées par la haine, Trois cents personnes et plus ont rendu l'âme. Si vous arrivez à sauver le descendant du héros, la famille Tchao, dans toutes ses générations, vous sera reconnaissante.

Tan *chante, même air.* — Mon mari, bien que vos paroles soient raisonnables, écoutez celles de votre épouse ! Vous avez maintenant justement cinquante ans et moi j'en ai quarante ! Nous n'avons qu'un fils, comment consentir à le sacrifier ?

Cheng *chante, même air.* — J'ai cinquante ans, on ne peut pas me considérer comme vieux et vous, ma femme, vous êtes encore jeune ! Sacrifiez votre propre fils et l'année prochaine, certainement, vous mettrez au monde une licorne ! (1). (*Le tan exaspéré se lève.*)

Tan *chante, même air.* — La famille Tchao, si elle est coupable, c'est à elle de supporter le châtiment ! Pourquoi compromettre mon petit, mon tendre enfant ?

(*Le peng kou, le lo, le t'ong po accentuent le désespoir de Cheng. Le hou k'in reprend une autre ouverture.*)

Cheng *chante, air : Yao pan, de Eul Houang.* — Elle ne répond pas à mes exhortations ! Sans le sacrifice de l'enfant, l'orphelin ne sera pas épargné! Désespéré, je ne puis que me mettre à genoux. Pitié, ma femme! sacrifiez notre fils!

(*Le cheng se met à genoux aux pieds du tan où un coussin a été jeté par le valet.*)

Tan *chante, même air.* — Vous voulez vous mettre à genoux? mettez-vous à genoux ! Sacrifier mon fils, jamais !

Cheng *chante, même air.* — Le proverbe dit que le cœur de la femme est dur. Nul n'est plus venimeux que le cœur de la femme !

Tan *chante, même air.* — Le proverbe dit aussi que ni les tigres ni les loups ne dévorent leurs petits. Mais vous, vous êtes dix fois plus cruel que les tigres et que les loups !

Cheng *chante, même air.* — Eh bien ! il vaut mieux que moi, Tch'ang Ying, je meurs !

Tan *chante, même air.* — Vivre ou mourir, je prendrai le même chemin que vous !

(*Exaspéré, le cheng se lève et renvoie le coussin au valet qui le reçoit au vol.*)

Cheng *parle.* — Finissons-en ! (*Il chante, même air.*) Je prends un sabre et demande votre vie !

(*Il prend sur la table un sabre que le valet vient de déposer discrètement.*)

Tan *chante, même air.* — Je m'enferme dans la petite chambre ! (*Elle descend par la porte d'entrée, après avoir franchi une porte imaginaire et pousse devant elle les deux pans de la porte.*)

(*L'orchestre joue la phrase d'entrée d'un personnage civil.*)

---

(1) Enfant génie

Wai *monte, chante, air « Yao pan »*. — Avec Tch'eng Ying, nous avons délibéré, mais j'ignore si le cœur de l'autre est comme le nôtre! (*Il parle.*) C'est ici, je vais entrer. (*Le wai franchit le seuil imaginaire.*) Mon ami, êtes-vous à la maison ?

(*Le cheng va au devant du wai, il tend le bras droit pour l'inviter à s'asseoir.*)

Cheng *parle*. — Mon aîné Kong-souen arrive. Je vous prie de vous asseoir !

(*Ils s'assoient, le cheng à droite et le wai à gauche.*)

Wai *parle*. — Merci ! Votre femme a-t-elle consenti ?

Cheng *parle*. — Elle ne veut absolument consentir à rien !

Wai *parle*. — Priez votre femme de sortir, je la conseillerai.

Cheng *parle*. — Oui ! (*Le cheng se lève et avance un peu vers le public.*) Ma femme ! où êtes-vous ?

(*Le cheou lo accompagne l'entrée du tan.*)

Tan *monte, parle*. — Je viens. Mon mari, qu'y a-t-il ?

Cheng *parle*. — Mon frère aîné Kong-souen est venu, allez le voir !

Tan *parle*. — Oui. Monsieur Kong-souen, je vous salue.

(*Le wai se lève et invite le tan à s'asseoir par un geste du bras.*)

Wai *parle*. — Madame, je vous prie de vous asseoir.

(*Le valet de proscénium met une autre chaise devant celle du cheng, un peu plus à droite et près du public. Le tan s'asseoit en même temps que le wai et le cheng.*)

Tan *parle*. — Merci. Monsieur Kong-souen, que venez-vous faire ?

Wai *parle*. — Madame, écoutez votre mari, sacrifiez votre fils et sauvez l'avenir de ce grand homme, bon et loyal. Aujourd'hui, vous sacrifiez votre fils, mais l'année prochaine sûrement vous aurez une licorne! (*Il chante, air « Yuan pan », de Eul Houang.*) Si l'homme a une bonne pensée, au ciel, il y aura un Dieu. Ce sera un grand mérite, agissez ! Madame, quand vous aurez sacrifié votre fils, l'année prochaine certainement descendra une licorne.

(*Le hou k'in joue une ouverture.*)

Tan *chante, air « Yao pan », de Eul Houang*. — Monsieur Kong-souen, vous parlez d'or. Mais mon mari et moi, nous nous sommes disputés bruyamment : j'aime mon enfant. Vous voulez que je le sacrifie, c'est absolument impossible !

Wai *parle*. — Hélas! (*Il chante, même air.*) — Consentez, faites-le pour moi !

Tan *chante, même air*. — Qui peut sacrifier son enfant ?

Cheng *parle*. — Hélas !

Wai *chante, air « Yao pan », de Eul Houang*. — Ainsi, vous ne serez qu'une femme sans loyauté !

Tan *chante, même air.* — Vous voulez être fidèles à votre maître, mais moi, je n'en ferai rien !

(*Le peng kou, le lo et le t'ong po jouent les leitmotiv de la colère et du désespoir.*)

Cheng *parle.* — Oh ! (*Il chante, même air.*) Je prend le sabre et je me suicide !

Wai *parle.* — Arrêtez-vous! (*Il chante, même air.*) Mon ami, calmez votre colère, soyez patient! J'avance pour offrir de bons conseils. Madame, si vous perdiez votre mari, comment vivriez-vous ?

Tan *parle.* — Vous parlez trop !

Wai *parle.* — Hélas ! (*Il chante, même air.*) Désespéré, je me précipite pour me mettre à genoux, tristement, j'implore le sacrifice de l'enfant.

Tan *chante, même air.* — Tous les deux pleurent, leurs larmes se répandent comme des perles ! Un homme, même fait de fer ou de pierre, pleurerait avec eux ! Monsieur Kong-souen, je vous prie de vous lever, je consentirai à sacrifier mon enfant.

Wai *chante, même air.* — Oh ! merci, merci beaucoup de votre bienfait ! Vous méritez d'avoir votre nom sur les Annales !

Cheng *chante, même air.* — Ma femme, je vous remercie d'avoir consenti à sacrifier notre enfant ! Mère et fils, vite, séparez-vous !

(*Un motif très émouvant joué par le peng kou, le lo et les t'ong po accentue le désespoir du tan.*)

Tan *parle.* — Ah ! (*Elle chante, même air.*) Par ma faute, une parole sortie de mes lèvres envoie mon tendre enfant dans la ville de la mort des innocents. Je presse mon doux enfant contre mon sein et je ne puis retenir mes larmes.

(*Idem. Cheng arrache l'enfant, descend avec le wai par la porte de la descente, tandis que Tan sort par la porte de la montée, après avoir essayé vainement de reprendre l'enfant. Le valet enlève les chaises et pousse la table un peu en avant. Il met une tenture et les nécessaires du bureau, sceau, encrier, pinceaux, fléchette, etc., pendant que l'orchestre joue la phrase qui précède l'entrée d'un personnage important. Le lo et le cheou lo accompagnent la sortie des quatre satellites. Deux par deux, ils avancent d'abord jusqu'au milieu et au-devant de la scène, puis ils se séparent l'un va à gauche, l'autre à droite, et ils s'y tiennent debout. Le peng kou relève soudain les tons des instruments à percussion, le rideau de la porte de montée s'écarte comme un éclair pour faire paraître un personnage imposant, en costume de premier ministre et portant le masque peint en noir, blanc et rouge et dont les traits, bien que réguliers et symétriques, finissent en pointe et présentent un caractère cruel et cynique. Il avance rapidement jusqu'au devant de la scène.*)

Quatre Long-t'ao, satellites, montent, puis Tsing, *« rôle d'homme fort et maquillé », interprétant T'ou Ngan-kou; il parle.* — Couper les herbes et ne pas arracher les racines, c'est faire repousser leurs germes ! (*Il vient s'asseoir derrière la table où le valet a installé une chaise avec plusieurs coussins pour que le Tsin paraisse haut et imposant, même assis.*) Moi, Tou Ngan-kou, la dernière perquisition dans le palais ne m'a pas permis de retrouver l'orphelin ! J'ai promis une récompense : dans un délai de dix jours, celui qui me présentera l'orphelin recevra mille onces d'or. Aujourd'hui, c'est le dernier jour du délai et je n'ai pas de nouvelle de l'orphelin. Gardes, soyez prêts ! (*Les satellites répondent par un Ah ! général et vont se tenir plus près de la table.*)

(*Le cheou lo et le peng kou accompagnent l'entrée du cheng qui va jusqu'au côté gauche de la scène et fait le geste de frapper trois fois un tambour, l'orchestre répond par trois coups de kou.*)

(Cheng *monte et frappe le tambour.*)

(*Le premier satellite à gauche vient s'agenouiller devant le Tsing en ne mettant qu'un seul genou à terre.*)

Un Satellite *parle.* — Un homme frappe le tambour.

Tsing *parle.* — Faites entrer !

(*Le même satellite se lève et va au devant de la scène en face du public.*)

Un Satellite *parle.* — Que celui qui a frappé le tambour entre !

(*Le satellite retourne à son rang pendant que le cheng vient devant la table saluer le tsing en portant ses mains jointes jusqu'au front.*)

Cheng *parle.* — Je salue Votre Excellence !

Tsing *parle.* — Comment avez-vous osé frapper mon tambour !

Cheng *parle.* — Parce que j'ai un secret à vous confier.

Tsing *parle.* — Quel secret avez-vous ? Dites-le moi tout de suite !

Cheng *parle.* — Mais ! j'aurai peur des oreilles et des yeux indiscrets !

Tsing *parle.* — Ce sont tous mes hommes de confiance, vous pouvez parler !

Cheng *parle.* — Dernièrement, Votre Excellence est allé dans le palais pour chercher l'orphelin, l'a-t-elle retrouvé ?

Tsing *parle.* — Je ne l'ai pas retrouvé !

(*Le peng kou et le lo ponctuent.*)

Cheng *parle.* — L'orphelin existe ! (*Idem.*)

Tsing *parle.* — Où est-il ?

Cheng *parle.* — Il est chez Kong-souen tch'ou-tsieou, dans la montagne Cheou-Yang !

Tsing *parle.* — Gardes ! (*Le premier satellite à gauche et celui à droite viennent s'agenouiller devant la table.*) Allez dans la montagne Cheou-Yang, arrêtez Kong-souen tch'ou-tsieou et conduisez-le ici !

(*Ils se lèvent.*)

Deux Satellites *parlent.* — Nous obéissons ! (*Ils descendent.*)

Tsing *parle.* — Comment le savez-vous ?

Cheng *parle.* — Lui et moi, nous avons été attachés à la famille Tchao. Je lui ai conseillé plusieurs fois de dénoncer l'orphelin, mais il ne veut absolument pas consentir. J'ai peur d'être compromis et je suis venu le dénoncer.

Tsing *parle.* — Est-ce la vérité ?

Cheng *parle.* — Toutes mes paroles sont vraies !

Tsing *parle.* — Comment vous appelez-vous ?

Cheng *parle.* — Je m'appelle Tch'eng Ying.

Tsing *parle.* — Restez sur le côté !

(*Le peng kou, le cheou lo et le lo accompagnent l'entrée précitée du wai escorté par les deux satellites. Ces derniers retournent à leur rang pendant que le wai se met à genoux devant la table où le valet a jeté un coussin.*)

Deux Satellites *montent avec Wai, ce dernier parle.* — Je salue votre Excellence !

Tsing *parle.* — Vieux chien audacieux! Pourquoi cachez-vous l'orphelin, pourquoi ne le dénoncez-vous pas ?

Wai *parle.* — Moi ? cacher l'orphelin ? Qui l'a vu ?

Tsing *parle.* — Levez votre tête et regardez !

(*Le peng kou et autres instruments jouent un motif de la surprise.*)

Wai *parle.* — Oh ! Votre Excellence ! Il s'appelle Tch'eng Ying et a de la haine contre moi. Il m'accuse injustement !

Tsing *parle.* — Que dites-vous ?

Wai *parle.* — Il m'accuse injustement !

Tsing *parle.* — Taisez-vous ! (*Un motif de la colère, puis aussitôt le hou k'in joue une ouverture.*) (*Il chante, air « Yao pan », de Eul Houang.*) Ma colère monte quand j'ai entendu ses paroles ! Vieux chien ! vous avez caché l'orphelin et vous ne le dénoncez pas. D'après la loi, vous méritez la mort !

Wai *chante, même air.* — Dans la salle d'audience, je m'adresse respectueusement à Votre Excellence, je la prie de bien écouter ! Tch'eng Yin m'accuse injustement, quel orphelin vais-je prendre pour la satisfaire?

Tsing *chante, même air.* — Dans la salle d'audience je vous ai bien interrogé. Mais je vois que, sans de grands supplices, vous n'avouerez pas. Gardes, venez le frapper avec des bâtons !

(*Le valet a fait passer des bâtons aux satellites qui font semblant de frapper le wai. Celui-ci, toujours à genoux, se tourne vers le public.*)

Quatre satellites frappent, Wai chante, même air. — Vous pouvez me frapper jusqu'à la mort, mais je n'avouerai pas !

Tsing *chante, même air.* — J'appelle Tch'eng Ying. Le tribunal ordonne le fouet. Battez-le et interogez-le. Nous verrons bien s'il avoue ou non !

(*Le cheng prend sur la table un fouet que le valet a déposé et chante en tournant le dos au public.*)

Cheng *chante, air « Tao pan », de Eul Houang.* — Devant la porte du Tigre Blanc, je reçois l'ordre de Son Excellence !

Tsing *parle.* — Battez-le fort !

(*Le cheng se retourne vers le public pendant que l'orchestre joue l'ouverture d'un chant de longue durée.*)

Cheng *chante, air « Tie pan ».* — Je le plains. Pour l'orphelin, aujourd'hui il est compromis, avec ses cheveux blancs il subit les plus durs supplices! Il me donne bien des chagrins (*Une phrase de lo et de t'ong po pour marquer un repos et le hou k'in recommence une autre ouverture : Air « Yuan pan ».*) Je me recueille et je réfléchis. Il me semble qu'il y a un poignard plongé dans mon cœur ! Qui peut supposer que nous deux, nous avons arrêté ce stratagème, obligeant ce vieillard à perdre la vie ? Je le regarde et je l'interroge : Monsieur Kong-souen, écoutez-moi ! Vous avez dit que, jusqu'à la mort, vous n'avouerez pas, mais la loi, qui frappe, n'obéit pas à des sentiments ! Je lève le fouet de cuir et je vous bats ! (*Il fait semblant de fouetter, le peng hou, le lo et les t'ong po l'accompagne.*) C'est Tch'eng Ying qui vous bat, mais ne parlez pas comme un fou, n'accusez pas les innocents !

Wai *parle.* — Bandit ! (*Il chante : air « Yao pan ».*) Je désigne Tch'eng Ying avec mon doigt, à haute voix je l'injurie ! Tu es foncièrement ingrat et sans loyauté ! Que je meure; ce n'est rien ! (*Il parle.*) Bandit ! Bandit ! (*Il chante.*) Mais dans le monde des morts, j'attendrai ton âme !

Cheng *chante, même air.* — Kong-souen n'a pas avoué, allez perquisitionner dans la montagne Cheou-Yang ! (*Il parle.*) Pourquoi ne pas aller perquisitionner chez lui ?

Tsing *parle.* — Gardes !

Satellites *parlent.* — Présents !

Tsing *parle.* — Allons dans la montagne Cheou-Yang.

(*Houa men, « le petit tour de la scène »* (2). *Le souo-na accompagne ce mouvement de la scène. Le Tsing se lève et sort de table. Deux satellites de devant se rapprochent et lèvent les bras en forme d'arc sous lequel le Tsing passe en baissant la tête : ils miment la montée dans un palanquin. Pendant ce temps le cheng a remis le fouet au valet et le wai lui a jeté le coussin qu'il saisit au vol. Puis ils font un demi tour sur la scène : deux satellites en tête, puis le Tsing suivi de deux autres satellites, le cheng et le wai.*)

---

(2) Voir page 93, des mouvements d'ensemble avec figurants, B.

Satellites *parlent.* — Nous arrivons à la montagne Cheou-Yang.

(*Ils s'arrêtent, les mêmes satellites lèvent les bras en forme d'arc, le Tsing y sort en baissant la tête, ils miment la descente du palanquin.*)

Tsing *parle.* — Perquisitionnez !

Satellites *perquisitionnent, tenant l'orphelin dans les bras, ils montent.* (*Le valet a installé, au côté droit de la scène, une chaise toujours chargée de plusieurs coussins, sur laquelle le Tsing s'asseoit, le cheng et le wai restent debout devant lui, tandis que les satellites sont sortis de la scène par les deux portes, presque aussitôt ils remontent en scène, l'un des satellites porte une poupée dans les bras et vient la présenter au Tsing. Le lo ne s'arrête pas de sonner pendant cette scène.*)

Tsing *parle.* — Hé ! audacieux, vieux chien ! D'où vient l'enfant caché dans le mur ?

Wai *parle.* — Oh ! les bandits ! (*Le peng kou accentue les notes de la colère, le hou k'in joue rapidement une ouverture.*) (*Il chante, air « Yao pan.*) Le traître agit sans cœur, cruellement, il nuit au descendant du héros! Bravant la mort, je vais reprenrde l'enfant! (*Il vient vers le Tsing et essaie de lui arracher l'enfant de ses bras.*)

Tsing *le renverse d'un coup de pied et chante, même air.* — D'un coup de pied, je te renverse ! Gardes, liez-le ! (*Deux satellites arrêtent le wai et font semblant de lier ses bras sur le dos.*)

Cheng *chante, même air.* — C'est que toi, comme un papillon, tu te jettes dans le feu et te brûles.

Tsing *parle.* — Gardes, prenez l'orphelin et ce vieux chien et conduisez-les sur le champ d'exécution. (*Le Tsing remet l'enfant à un des satellites qui escortent le wai.*)

Wai *parle.* — Quel bandit ! (*Le lo sonne.*)

(*Deux satellites, saisissant Wai, descendent.*)

Cheng *parle.* — Je sollicite la faveur de lui offrir « le dernier repas » (3)!

Tsing *parle.* — Pourquoi ?

Cheng *parle.* — Lui et moi nous avons une amitié de « huit saluts » (4). Si je n'accomplis pas ce rite, ne serai-je pas blâmé par tout le monde ?

Tsing *parle.* — Je vous l'accorde !

Cheng *parle.* — Je remercie beaucoup Votre Excellence ! (*Il chante, air «Yao pan ». (Le hou k'in joue rapidement une ouverture.*) Je vais préparer l'offrande pour exprimer le sentiment de notre vieille amitié ! (*Il descend.*)

Tsing *parle.* — Gardes, allons au champ d'exécution ! (*Ils descendent.*)

---

(3) En chinois Houo tsi, « offrande au vivant » rite que les parents ou amis accomplissent pour un condamné à mort.

(4) C'est-à-dire « nous sommes frères jurés »

(Le Tsing se lève de sa chaise que le valet retire aussitôt. Les deux satellites lèvent les bras pour mimer la montée dans le palanquin.)

(La scène est vide, une chaise est installée par le valet près de la colonne droite de la scène, en face du public. Le hou k'in joue une émouvante ouverture.)

Wai *chante à l'intérieur de la scène, air « Tao pan ».* — Les bonnes intentions, contrairement, se sont transformées en haine ! *(Il monte, chante, air « Yuan pan ». (Il a les mains liées sur le dos et à sa ceinture est attaché l'enfant.)* Je suis vieux, mes cheveux sont blancs et le sang va teindre mon corps! J'entre dans le champ d'exécution! En serrant les dents, j'attends le moment ! *(Il s'assied sur la chaise qui lui est destinée.)*

Cheng *monte, chante, air « Yao pan ». — (Il porte à la main un plateau sur lequel sont un bol, un vase à vin et des papiers découpés en piles de sapèques.)* — L'offrande à la main, j'entre dans le champ d'exécution ! Je ne vois que l'orphelin et Kong-souen ! *(Il vient devant le wai.) Il parle.)* Mon aîné Kong-souen ! Prince Tchao ! Quand vous serez morts, dans la ville des ténèbres, ne me reprochez rien ! *(Il chante, air « Yuan pan ».* Je courbe le corps, vite je me prosterne. *(Le valet lui a jeté un coussin, le cheng se prosterne, puis se lève sans renvoyer le coussin au valet.)* Mes yeux fixés sur l'orphelin sont pleins de larmes ! Tous les spectateurs, sur le champ d'exécution, me détestent ! Tous, ils me maudissent ! Et ils disent que moi, Tch'eng Ying, je suis un homme sans loyauté ! *(L'orchestre joue les instruments à percussion.) (Il continue à chanter, même air.)* Tous, ils disent que j'aspire à la fortune, à la richesse, pour vendre et perdre le descendant du héros ! Hélas ! mes bonnes intentions sont considérées comme méchanceté ! L'injustice m'étouffe, envers qui me justifier ?

Wai *chante, même air.* — Je vois qu'il ne parle pas avec précaution ! Le secret dévoilé, notre œuvre ne pourra réussir. Je laisse les bonnes paroles auxquelles je substitue les méchantes ! A haute voix, je l'insulte : Petit Tch'eng Ying, tu n'es que celui qui convoite la fortune et la richesse et tu as vendu pour toujours la descendance du Héros ! Je meurs, ce n'est rien ! mais souviens-toi de tout ce que j'ai dit !

Cheng *chante, même air.* — Mon aîné Kong-souen, vous dites vrai et toutes vos paroles me guident ! Pour l'orphelin, je perds mon fils et vous, vous perdez votre vie ! Je brûle les sapèques en papier (5) et je verse du vin ! Mon aîné Kong-souen ! Mon propre... *(Il regarde des deux côtés.) (Le peng kou, le lo et le t'ong po jouent un motif de crainte.)* Mon propre fils ! *(Il verse trois fois du vin, il brûle les sapèques en papier.) (Le cheng fait le geste, tandis que le valet vient allumer et*

---

(5) Superstition bouddique chinoise qui prétend que les morts ont besoin d'argent pour voyager dans le monde des morts.

enlever le coussin qui y est resté.) (*Il chante, air « Yao pan. ».*) J'espère seulement que votre âme se réincarnera de bonne heure (*Il parle.*) (*Le cheng se tourne vers la porte de la montée et fait un salut en courbant le dos.*) Je prie Son Excellence de venir !

(*Les satellites sortent deux par deux, plus rapidement que dans l'autre scène, et se rangent les uns à gauche et les autres à droite. Puis le Tsing sort avec une physionnomie plus cruelle que jamais et va s'installer derrière la table officielle ornée de tentures et que valet a préparée auparavant.*)

Tsing *monte avec quatre satellites, il parle.* — Avez-vous accompli le rite?

Cheng *parle.* — Je l'ai accompli !

Tsing *parle.* — Gardes! Qu'on exécute l'orphelin et le vieux chien!

Wai *parle.* — Quel bandit ! (*Il descend avec deux satellites.*) (*L'orchestre joue le kou « tambour ».Le kou tonne trois fois, alternées par quelques coups de lo.*)

Deux satellites *montent et déclarent.* — L'exécution est terminée!

Tsing *parle aux satellites qui ont déclaré agenouillés.* — Levez-vous! (*Puis au Cheng, devenu insensible par la douleur*) : Tch'eng Ying!... Tch'eng Ying !

Cheng, *réveillé, parle.* — Présent !

Tsing *parle.* — Eh bien! Pourquoi pleurez-vous?

Cheng *parle.* — Nous étions des frères jurés; c'est pourquoi je pleure !

Tsing *parle.* — Oui, je comprends ! Gardes !

Les Satellites *parlent.* — Présents !

Tsing *parle.* — Donnez à Tch'eng Ying sa récompense !

Cheng *parle.* — Je demande pardon à Votre Excellence! je ne veux pas recevoir de récompense !

Tsing *parle.* — Pourquoi?

Cheng *parle.* — J'ai un enfant qui est du même âge que l'orphelin et j'ai peur que quelqu'un ne nous nuise !

Tsing *parle.* — Placez votre enfant sous ma protection, je crois que vous n'aurez pas d'ennui !

Cheng *parle.* — J'obéis! (*Il chante, air « Yao Pan ».*) Je prends congé de Son Excellence et je retourne chez moi. Le traître est tombé dans notre piège ! (*Il descend.*)

Tsing *chante, même air.* — Tous mes ennemis sont exterminés, c'est ce que l'on appelle « couper les herbes et détruire leurs racines ».

Par la porte de descente d'où il vient de sortir, Cheng *monte avec un enfant dans les bras, chante, air « Yao Pan ».* — Mon seul espoir est que cet enfant grandisse! La famille Tchao possède un vengeur! (*Il remet l'enfant dans les bras de Tsing, qui sort de table et vient à sa rencontre.*)

Tsing *chante, même air.* — Ses sourcils sont fins, ses yeux limpides. Son front est plein et ses deux oreilles touchent les épaules. C'est un enfant de grand avenir! Vieillard, je n'ai pas d'héritier. (*Il parle.*) Oh! fils! (*Il chante.*) Tu seras l'enfant qui me soignera, vieux, et qui m'enterrera mort ! (*Il parle.*) Tch'eng Ying! restez dans mon palais, vous aurez du thé et du riz dans la paix, nul n'osera vous opprimer !

Cheng *parle.* — Je remercie beaucoup Votre Excellence !

Tsing *parle.* — Gardes! retournons au palais. (*Ils descendent.*)

(*Les satellites et Tsing, avec l'enfant dans les bras, miment de nouveau la montée dans le palanquin, pendant que l'orchestre joue une retraite avec le souo-na comme instrument principal. Le cheng sort, puis le Tsing, escortés par les satellites.*)

Fin

Comme on le voit, le mobile de cette tragédie est le Yi, la loyauté envers les amis et les semblables, une des quatre vertus les plus élevées. Les deux personnages principaux, Tcheng Ying et Kong-souen Tch'ou-tsieou, sont la loyauté même. Pour bien comprendre l'importance de cette tragédie, il faut savoir que s'assurer une postérité est l'objectif essentiel de la famille chinoise; avoir un fils est le premier devoir de l'homme envers la famille. Et éteindre complètement une famille constitue le plus horrible des crimes. Laisser éteindre la famille d'un bienfaiteur, quand on a l'espoir de la ranimer, serait une infamie. C'est pour cela que Kong-souen n'a pas hésité à sacrifier sa vie et Tch'eng son fils.

D'autre part, la morale de la pièce est qu'un criminel ne trouve jamais une paix éternelle; T'ou Ngan-kou, qui adopte l'enfant de sa victime, a trouvé sa juste punition.

La pièce, bien que dépourvue de valeur littéraire, est pourtant fort émouvante, parce qu'elle est vraie. Quant à la composition, l'unité d'action est bien évidente : sauver l'orphelin. Le temps : entre la première partie et la seconde, dix jours se sont écoulés. Nous appelons la première partie les scènes avant l'apparition de T'ou Ngan-kou, et chacune des deux parties s'est développée dans l'espace d'une journée. Le lieu : l'action se déroule successivement chez Kong-souen, chez Tch'eng, au tribunal de T'ou Ngan-kou, puis chez Kong-souen et au champ d'exécution. Tous les édifices sont dans la même ville, la capitale du royaume de Tsin, exceptée la maison de Kong-souen, qui se trouverait dans la banlieue de cette ville.

On voit ici avec quelle liberté le théâtre chinois dispose du temps et de l'espace.

Une autre pièce, qui est la suite de celle-ci, place l'action quinze ans après le sacrifice de Tch'eng Ying. Elle est moins souvent reprise que *Pa Yi t'ou* et ce n'est que très rarement qu'on la joue à la suite. Cette pièce a pour titre : *T'ou Tchao tch'eou*, « La Haine de T'ou et de Tchao ». Voici le sujet :

Quinze ans après le sacrifice de Tch'eng Ying, Han Ts'ieu, un ministre révèle la fin tragique de la famille du bon ministre Tchao au roi. L'orphelin Tch'ao Hou lui est présenté. Le roi, furieux de la cruauté de T'ou Ngan-kou, ordonne à l'orphelin de se venger et lui donne ensuite un poste élevé. Tch'eng Ying, son devoir rempli, se juge indigne de son ami Kong-souen, qui a sacrifié sa vie pour sauver le successeur de leur maître, tandis que lui il n'a sacrifié que son fils. Pour prouver son désintéressement, il se suicide.

D'après l'histoire, cette pièce se place en l'an 580 av. J.-C., l'enfant de Tch'ao aurait dix-sept ans, au lieu de quinze, comme dans la pièce. Ceci montre que les pièces historiques du théâtre chinois ne prennent dans l'histoire que les faits intéressants et qu'elles n'observent jamais toutes les précisions.

Cette pièce, médiocre au point de vue de l'art dramatique, présente néanmoins un caractère essentiel du théâtre chinois : le châtiment du coupable. Et le héros du drame, Tch'eng Ying, porte, par son suicide, la vertu Yi jusqu'au plus haut degré.

De nombreuses pièces sont inspirées de Pa Yi t'ou, ou plutôt du Pa Yi ki des Ming, puisque le Pa Yi t'ou n'est lui-même qu'une version différente du Pa Yi ki. Entre autres, parmi les pièces historiques, notons ces quelques drames, particulièrement appréciés par le public : *Fa tch'ang houan tseu*, « Substituer son fils au champ d'exécution »; *Chouang che t'ou*, « Le Tableau des deux lions », et *Pa ta tch'ouei*, « Les huit marteaux ».

Voici le sujet de *Fa tch'ang houan tseu* : La famille Siue est condamnée par un traître. Tous ses membres doivent mourir. Un vieil ami de la famille, Hiu Tch'o, a décidé sa femme à sacrifier leur jeune fils pour sauver un enfant de Siue. Ils viennent dire adieu, suivant la coutume, aux condamnés et profitent de cette occasion pour accomplir leur acte héroïque.

Chouang che t'ou est la suite de la pièce précédente. Cependant, l'une et l'autre forment une pièce distincte et elles sont bien rarement reprises en une seule représentation : L'orphelin de la famille Siue, sauvé par Hiu, croit être le vrai fils de celui-ci. Il commence à devenir homme et il est extrêmement fort. Hiu apprend un jour que le jeune prodige s'amuse à soulever les statues en marbre qui se trouvent à la porte de sa résidence. Hiu croit que le moment est venu pour lui dévoiler le

secret. Il lui montre un tableau représentant la fin tragique de ses ancêtres. Il le décide à aller rejoindre son oncle, qui vit dans une province lointaine, pour revenir avec ses soldats venger sa famille.

Ces deux pièces, sans aucun fondement historique, sont tirées des romans populaires *Siue kia fou tchouan*, « L'Histoire de famille Siue », et *Fan Tang tchouan*, la suite du précédent roman, et qui raconte l'usurpation de l'impératrice Wou Tso t'ien. L'auteur de ces deux œuvres a largement ajouté de son imagination personnelle à l'histoire des expéditions du général Siue P'ing Kouei (614 à 683) et, pour écrire les chapitres qui fournissent le sujet de ces deux pièces, il a simplement imité le « Sacrifice de Teh'eng Ying ». La scène du tabeau révélateur n'est autre que celle de Pa Yi ki des Ming.

Quant au Pa ta teh'ouei, nous y remarquons spécialement la thèse de l'adoption, par un ennemi, de l'enfant de sa victime, thèse par laquelle se termine le Pa yi t'ou. Mais, dans le Pâ ta teh'ouei, cette thèse est autrement et mieux développée : Lou Wen-Long, élevé par Kin Wou-Chou, ennemi de son père et de sa patrie, a seize ans. Il devient un adversaire redoutable de l'armée de Song, sa patrie. Wang Tsouo, un ami du général Yue Fei, se coupe un bras et va voir Kin Wou-Chou, à qui il se plaint de la cruauté de son chef et il jure de servir les Kin. Ceux-ci, l'ayant cru, l'armettent dans leur armée et lui donnent toute liberté. Wang Tsouo fait bien vite la connaissance de la nourrice de Lou Wen-long et il devient le mentor de celui-ci. Un jour, il lui montre un tableau représentant les scènes de la prise de Lou Nang tcheou (1) et lui raconte sa propre histoire qu'il ignorait, l'histoire d'un fils indigne qui sert l'ennemi de ses parents et de sa patrie. Lou manifeste son indignation pour ce lâche personnage : alors Wang et la nourrice lui certifient que ce personnage n'est autre que lui-même. Lou adresse tout de suite une lettre au général Yue Fei et lui promet son concours pour la prochaine bataille. Kin Wou-Chou est battu et tombe de cheval : Lou peut le tuer d'un coup de lance, mais il épargne celui qui, pendant seize ans, a été pour lui un bon père.

Cette pièce n'a de valeur historique que parce qu'elle évoque l'invasion des Tartares en Chine au XIIe siècle. Le reste est dû à l'imagination de l'auteur du roman *Chouo Yue*, « L'Histoire du général Yue Fei », source de ce drame. C'est un des chefs-d'œuvre du King tiao, où l'on peut admirer tout l'art dramatique chinois : chants, déclamation, physionomie et ballets militaires. Voici un extrait de la scène du « Tableau »:

Wang tsouo vient de raconter à Lou et à sa nourrice l'histoire d'un cheval tartare qui meurt de faim en Chine, refusant toute nouriture.

---

(6) Voir notre répertoire, la pièce 182.

parce qu'il ne peut souffrir d'être loin de son pays natal. La nourrice pleure.

Lou (7). — Nourrice, pourquoi es-tu si triste? Vraiment tu aimes trop pleurer ! (*A Wang.*) Homme de malheur (8)! C'est une bien vieille histoire, racontez-nous-en donc une nouvelle.

Wang. — Je vais vous raconter l'histoire de la prise de Lou-Ngan-Tcheou, c'est la plus jolie !

Lou. — Oh ! c'est la plus jolie !

Wang. — En plus, j'ai encore un tableau !

Lou. — Tiens ! nourrice ! Il y a encore un tableau.

La Nourrice. — Très bien ! Dites à l'Homme de malheur de le suspendre !

Lou. — Homme de malheur ! accrochez votre tableau !

Wang. — Oui, oui, oui ! (*Il accroche le tableau.*)

Lou, *à la nourrice et à Wang, qui se tiennent debout.* — Nourrice, assieds-toi, je te prie ! Homme de malheur ! prenez un siège, vous aussi !

La Nourrice. — Altesse, je vous prie de bien regarder ce tableau !

Lou. — Homme de malheur ! sur ce tableau, ces armées sont-elles de la Cour du Sud (Chine) ou de mon pays, Kin?

Wang. — Altesse! Il y a les armées des Song et des Kin !

Lou. — Ce général en costume de la Cour du Sud qui se suicide mais se tient encore debout, qui est-il? Pourquoi se donne-t-il la mort?

Wang. — C'est le gouverneur de Lou-Ngan-tcheou, son nom est Lou, son prénom, Teng. Comme il n'a pu repousser l'armée des Kin et comme les renforts n'arrivent pas, l'armée des Kin pénètre dans la ville. C'est pour cela qu'il se suicide. (*La nourrice pleure.*)

Lou. — Oh! il s'est suicidé !

Wang. — Oui !

Lou. — Hélas! c'est regrettable, ce héros fidèle et vaillant qui meurt pour son roi ! Et cette femme qui se pend, qui est-elle?

Wang. — C'est Mme Lou. Quand elle a vu que son mari a rempli son devoir de gouverneur, elle remplit son devoir de femme et s'est pendue ! (*Il pleure.*) (*La nourrice pleure.*)

Lou. — Eh bien! nourrice! Vraiment tu t'inquiètes trop pour les héros du passé !

La Nourrice *et* Wang, *en même temps.* — Non! mais toute une famille, mourir pour la patrie, c'est vraiment triste !

Lou. — Et ce grand général, en costume de notre pays, qui se prosterne sur le sol. Qui est-il?

---

(7) Pour faciliter la lecture nous abandonnons dorénavant la formule chinoise qui indique le nom du rôle des personnages.

(8) Surnom que l'armée tartare a donné à Wang.

Wang. — C'est Sa Majesté. Elle admire la loyauté de Lou Teng et elle se prosterne devant son cadavre !

Lou. — Ah ! Le roi, mon père, s'est prosterné devant son cadavre ?

Wang. — Parfaitement !

Lou. — Ainsi, moi-même, je veux me prosterner devant son image !

Wang. — La raison l'oblige !

Lou. — Nourrice, puis-je me prosterner?

La Nourrice. — Vous devrez vous prosterner beaucoup de fois !

Lou. — Les serviteurs fidèles du pays et les fils pleins de piété sont respectés de tous !

Wang. — Vous avez dit juste !

Lou. — Vénérable monsieur Lou, recevez mes prosternations ! (*Il se prosterne.*)

(*La nourrice et Wang se lèvent par respect et se regardent.*)

Lou. — Nourrice, assieds-toi! Homme de malheur, asseyez-vous aussi !

La Nourrice *et* Wang, *ensemble.* — Merci !

Lou. — Que je vous demande encore : il y a là aussi une vieille servante et, dans ses bras, elle tient un enfant. Qui est cet enfant?

Wang. — C'est le fils de M. Lou et sa nourrice. Celle-ci était en train de le nourrir, c'est pourquoi elle le prend sur son sein.

Lou. — Ah! oui. Que je vous demande encore : M. Lou Teng, qui s'est suicidé, pourquoi se tient-il debout et ne tombe-t-il pas?

Wang. — C'est que son fils n'avait que trois mois, il ne peut oublier son fils, alors il se tient debout et ne tombe pas !

Lou. — Quel âge a-t-il, à présent?

Wang. — Il a seize ans cette année !

Lou. — Il a aussi seize ans ! Nourrice ! il a le même âge que moi !

La Nourrice. — Oui, le même âge !

Lou. — Homme de malheur! a-t-il des capacités?

Wang. — Il est aussi puissant que dix mille hommes !

Lou. — Alors, je vous demande, puissant comme il est, pourquoi ne venge-t-il pas ses parents?

Wang. — Non seulement il ne venge pas ses parents, mais encore il aide son ennemi.

Lou. — Mais pourquoi?

Wang. — Hélas! non seulement il aide son ennemi, mais encore il tient le rôle de son fils.

Lou. — Ah! maintenant, où est-il, ce fils? Comment s'appelle-t-il?

Wang. — Son nom? Oh! je n'oserai jamais le dire !

Lou. — Dites-le moi !

Wang. — Je n'oserai jamais !

Lou, *se doutant de quelque chose.* — Finissez! Dites-le-moi! sinon je vous tue !

WANG. — Il s'appelle Lou Wen-long.
LOU. — Que dites-vous?
WANG. — Lou Wen-long !
LOU. — Ah! il s'appelle alors Lou Wen-long !
WANG. — C'est le tableau du martyre de vos parents ! ! !
LA NOURRICE. — Hélas! mon enfant, ce tableau n'est que la peinture fidèle de leur fin tragique !
LOU. — C'est donc l'image de mon père et l'image de ma mère?
LA NOURRICE *et* WANG, *ensemble.* — Oui !
LOU. — Oh! mon père! Oh! ma mère!
Etc., etc.

Nous pouvons ainsi constater que les quatre vertus, Tchong, Hiao, Tsie, Yi, sont les mobiles constants de l'action dans les drames chinois et que l'amour est plutôt négligé, alors qu'il est l'essentiel du théâtre occidental.

Il est cependant des drames chinois où l'on voit l'amour en lutte avec les vertus. Par exemple : *Tchan P'ou-kouan*, « Le Siège de P'ou-kouan ».

Wang Pa est emprisonné dans la ville de P'ou-kouan avec le prince héritier. Le siège prolongé cause la famine dans la cité. L'armée et le peuple commencent à perdre le moral. Wang cherche à les encourager, il décide de tuer sa concubine, Mme Hiu, qu'il aime, pour leur offrir le cadavre. Il la surprend dans le jardin en train de faire une prière qui témoigne de sa vertu et de son amour; le courage lui manque, il se retire. Mais, pour le devoir, son sacrifice est nécessaire; il envoie son serviteur, Lieou Tchong, pour la tuer. Mme Hiu, devinant la situation, se suicide, suivie par Lieou. Ces actes héroïques relèvent le moral des guerriers qui résisteront jusqu'au moment où des renforts viendront les délivrer.

Mais est-ce bien ici l'amour-passion qui est en lutte avec le devoir? Ne s'agit-il pas plutôt du sacrifice de la famille pour la cause du souverain ou de la patrie? Il est à remarquer que dans les pièces historiques l'amour traité est presque toujours l'amour conjugal, qui constitute une vertu. Par exemple, l'amour de Yu-ki pour Pa Wang ou Hiang Yu, dans le drame *Pie ki*, « Quitter sa favorite »; l'amour de Souen fou-jen pour Lieou Pei, dans *Houei King-tcheou*, « Retourner à King-tcheou », et *Ki Kiang*, « Oraison funèbre au bord du Fleuve Bleu ».

Seules, les pièces dites « fardées » ont pour sujet l'amour sensuel. D'ailleurs, la plupart de ces pièces, nous le répétons, sont interdites. Un centon semble indiquer l'orientation du théâtre chinois :

« Wan ngo yin wei cheou,
Po hing hiao tang sien. »
« Parmi dix mille vices, la luxure se classe première,
Entre cent vertus, la piété filiale est prépondérante. »

C'est pourquoi les pièces adultères se terminent toujours par le châtiment des coupables, ce que nous verrons dans les pièces romanesques et sociales et, parmi les pièces historiques et autres, nombreux sont les drames qui célèbrent la vertu hiao.

En voici un exemple des plus célèbres, où on voit un général qui veut être en même temps hiao tseu, « bon fils », et tchong tch'en, « sujet loyal, bon soldat », et une famille — mère, épouse, fils et serviteurs — qui se sacrifie pour son devoir :

Ning-wou houan, « La Forteresse Ning-wou », ou *Pie mou*, « Quitter sa mère ».

Tcheou Yu-ki vient d'être vaincu sous le nombre par les armées de Li Tsen-tch'eng, qui aspire à conquérir le trône des Ming. Tcheou perd donc son poste et vient se réfugier dans la forteresse Ning-wou, où se trouve sa famille. Il est décidé à lutter jusqu'à la mort contre l'envahisseur, mais il se préoccupe de la sûreté de sa mère. Quand il entre dans la résidence, il s'assure d'abord que T'ai fou-jen, « Madame la mère », ne sait rien encore. Il veut offrir à celle-ci un dernier moment de joie et de quiétude. Il ordonne qu'un brillant festin soit servi et, aidé de sa femme et de son jeune fils, il donne à la mère de famille l'illusion complète du bonheur.Mais son émotion le trahit; la mère apprend tout et l'ennemi qui le poursuivait arrive au pied de la forteresse. Il lui tarde d'aller se battre, il implore sa mère de s'enfuir. Celle-ci, pour décider son fils et pour le laisser entièrement aux devoirs du loyalisme, se donne la mort, ainsi que sa bru et son petit-fils. Un serviteur, à qui elle a donné de l'argent et qu'elle a prié de partir, suit l'exemple héroïque de la famille Tcheou, qu'il considère comme la sienne. Le général, fou de douleur, mais encouragé par les morts, livre une bataille terrible à l'ennemi qu'il finit par vaincre, mais, atteint par une pluie de flèches, il meurt au champ d'honneur (1641).

Voici un épisode de cette belle pièce :

(*Tcheou vient de rentre et d'ordonner à un serviteur de préparer tout de suite un festin. Il salue sa mère.*)

Tcheou. — Mère ! il y a longtemps que je suis séparé de vous, j'ai négligé les soins que je vous dois. Pardonnez votre fils !

La Mère. — Mon enfant ! Tu te fatigues pour les affaires de l'Etat, comment puis-je te le reprocher ?

Tcheou, *à sa femme.* — Ma femme !

La Femme. — Mon époux !

Son fils, *le saluant.* — Papa !

Tcheou. — Merci !

La Femme. — J'ai appris que l'armée ennemie a attaqué Tai-tcheou, comment pouvez-vous revenir ?

Tcheou. — Justement, parce que l'ennemi est devenu de plus en plus menaçant, je suis retourné exprès pour faire un...

La Femme. — Faire un... quoi ?

Tcheou. — Hai ! pourquoi le demander ?

La Femme, *à part.* — Etrange !

Le Serviteur. — Monsieur, le festin est servi !

Tcheou. — Donnez-moi du vin ! (*A sa mère.*) Mère ! j'ai spécialement préparé un festin pour vous souhaiter une vie longue et heureuse.

La Mère. — Je te remercie.

Tcheou *verse du vin et le présente à sa mère, il chante.* — Le verre à la main et, en retenant les larmes, j'offre du vin à maman !

La Mère, *à part.* — Pourquoi le visage de mon enfant a-t-il cet aspect triste et sa voix, ce ton tragique ?

Tcheou *chante.* — Comment contenir les dix mille boisseaux de mes larmes ! (*Il déclame.*) Mère ! (*Il chante.*) Soyez gaie ! Et ayez de l'appétit ! Soignez bien paisiblement ces années de crépuscule ! Ne pensez pas à votre enfant !

La Mère, *à part.* — L'attitude de mon enfant est étrange !

Tcheou *déclame.* — Combien je regrette !

La Femme. — Mon époux, que regrettez-vous ?

Tcheou. — Je regrette ma jeunesse ! Pourquoi n'ai-je pas imité les pêcheurs et les bûcherons ? Pourquoi n'ai-je pas appris le labourage et l'élevage ? Pourquoi n'ai-je pas gardé un champ, un jardin et pourquoi ne me suis-je pas consacré à l'agriculture et aux vers à soie? (*Il déclame.*) Au moins, je pourrai... (*Il chante.*) ...donner tous les soins à mes parents et remplir tranquillement mon devoir de fils ! Mais pourquoi apprenais-je l'art de manier l'épée et la lance ? Pourquoi espérais-je avoir mon nom inscrit au Temple ? Et, maintenant, la pensée confuse, je ne sais plus ni avancer ni reculer !

La Mère. — Mon enfant ! (*Elle chante.*) Quelle mélancolie ? Quelle tristesse? As-tu quelque secret? Dis-le-nous, qu'est-ce qui t'empêche?

Tcheou. — Je suis ainsi parce que mon poste est loin et je ne puis être constamment près de vous !

La Mère. — Bien que ton poste soit loin, c'est seulement un voyage d'un ou deux jours (*elle chante*), alors pourquoi cette figure si morne et cette voix si triste ? Certainement, tu as dix mille regrets et soucis qui te rongent le cœur ! (9). A quoi bon me les cacher si obstinément ?

Tcheou. — Votre enfant vous assure qu'il n'a rien ! Maman ! Buvez et soyez contente ! (*Il regarde sa femme.*)

Sa Femme, *ayant compris.* — Belle maman! je vous offre une coupe

---

(9) En chinois, Touan tch'ang, rompre les boyaux : souffrir beaucoup.

de vin avec mes respects et affections ! (*Elle se met à genoux et présente la coupe.*)

La Mère. — Je te remercie! (*A part.*) Je tiens à la main... (*Elle chante.*) cette coupe de jade et dans mon cœur je réfléchis profondément ! (*Elle déclame.*) J'ai compris ! mon enfant ! (*Elle chante.*) Ne t'inquiète pas ! j'ai un moyen qui assurera notre devoir, notre vie et notre avenir !

Tcheou. — Qu'avez-vous compris, mère ?

La Mère. — L'armée ennemie attaque Tai-tcheou, tu vas mourir sur le champ de bataille, mais tu as peur que moi, vieux corps, je ne manque de soin ! Est-ce la vérité ?

Tcheou. — Puisque vous avez deviné mon secret, comment oserai-je vous le cacher encore ! Quel malheur que le nombre de l'armée ennemie soit si grand et qu'à Tai-tcheou les soldats soient rares et les vivres épuisés! J'ai livré plusieurs batailles aux ennemis, mais je n'ai pu les repousser ! Tai-tcheou est perdu et votre fils est réduit à venir dans la forteresse de Ning-Wou pour organiser la défense. Mais, hélas ! dans cette forteresse, on ne peut ni espérer l'arrivée des renforts ni trouver d'autre refuge : sa chute est certaine, c'est une question de jours. Je suis revenu exprès pour voir ma mère une dernière fois. Mourir sur le champ de bataille, je n'aurai fait que mon devoir, mais je ne pourrai personnellement vous protéger; mon cœur est comme poignardé. Je veux que nos gardes escortent ma mère pour vous mettre à l'abri dans une préfecture, je ne veux pas que vous soyez effrayée !

La Mère. — Tu te trompes mon enfant ! La mère de Wang Ling savait encore aider son fils à se faire un nom ! (*Elle chante.*) Est-ce que moi, une veuve, j'aurai peur du tranchant des armes ? Est-ce que, vieille femme que je suis, j'aimerais la courte lumière d'un soleil couchant jusqu'à ne pas aider mon enfant à imiter l'exemple de ses loyaux compagnons ?

Tcheou. — Mère ! il vaut mieux que vous alliez vous réfugier ailleurs !

La Mère. — Où veux-tu que j'aille me réfugier ? (*Elle chante.*) Le but de toute ma vie : c'était vouloir faire de toi un homme qui laisse un nom glorieux. (*Elle déclame, exaltée.*) Depuis l'antiquité, les premiers principes de la femme sont les trois sacrifices : jeune fille, se sacrifier à ses parents, mariée, à son époux et veuve, à son enfant. Ton père, par malheur, est mort jeune, je me console de te voir distingué dans la carrière militaire. Et, maintenant, la patrie menacée, tu meurs pour ton devoir ! Ta mère ! (*Elle chante.*) elle suivra naturellement ton exemple ! Pourquoi discuter encore ? (*Elle déclame.*) Tcheou Yu-ki ! mon enfant !

Tcheou. — Mère !

La Mère. — Donner ta vie pour la patrie, c'est ne pas être ingrat envers mes leçons de droiture !

Le Serviteur. — L'armée ennemie est au pied de la forteresse !

Tcheou. — Laissez-moi voir ! (*Il regarde à droite et à gauche.*) Oh ! mère ! Les ennemis sont là ! Que faire ? Oh ! me suicider !

La Mère. — Quoi ! Que veux-tu faire ? Mourir sur le champ d'honneur en combattant, ton nom restera dans l'histoire ! Mourir chez toi, on dira sans doute que tu t'amouraches de ta femme et de ton enfant ! n'est-ce pas laisser un nom déshonoré pour toujours ?

Tcheou. — Mère ! vous dites juste ! Ciel ! Oh ! ciel ! Moi, Tchou Yu-ki, je suis malheureux jusqu'à ce point !

La Mère. — Mon fils ! Je vais te parler d'un homme de l'ancien temps, écoute-moi ! A la dynastie des Tong Tsin, le général Sou Kiun s'était révolté et attaquait le Palais Impérial. Le ministre Pien K'ouen agitant son épée s'était battu avec Sou Kiun à la porte du Palais jusqu'à la mort. Son fils avait suivi son exemple et, chez lui, sa femme aussi s'était suicidée. Sa mère, qui avait plus de quatre-vingt-dix ans, riait aux éclats en frappant sur la table et elle disait : « Quel bonheur pour notre famille! Le père meurt pour le tchong « la loyauté »; le fils, pour le hiao « la pitié filiale »; la femme pour le tsie « la fidélité » et moi, mère, je mourrai pour le yi « la droiture » ! Le tchong, le hiao, le tsie, le yi étaient au complet dans cette famille dont le nom glorieux est immortel ! Et nous, aujourd'hui, pourquoi ne suivrions-nous pas leur exemple ?

Tcheou. — Mère, vous dites juste ! Oh ! ciel ! Moi, Tcheou Yu-ki, je suis donc malheureux jusqu'à ce point !

La Mère. — Garde, venez ici ! Le malheur est tombé sur notre famille et nous allons tous succomber au devoir ! Vous êtes libre, sauvez-vous !

Le Serviteur. — Madame la Mère vous m'avez recueilli et élevé, votre bienfait est comme celui de mes propres parents ! Comment pourrai-je vous quitter ? Je mourrai volontairement avec vous !

La Mère. — Très bien! c'est rare, rare! Notre famille qui a ce serviteur loyal est supérieure à celle des Pien ! Garde ! chassez-le donc pour moi !

Le Serviteur. — Monsieur ! je vous prie de vous en aller !

Tcheou. — Maman ! votre enfant s'en va ! (*Il chante.*) Pour obéir à l'ordre sévère qu'on ne peut détourner, avalant mon chagrin et retenant ma douleur, je me prosterne aux pieds de l'estrade ! Oh ! lamentable ! avoir un si grand âge et recevoir ce fléau !

La Mère. — Viens, mon enfant ! (*Elle chante.*) Pour jamais, fini, le regret de partir, finie, la pensée de l'absent et fini, l'espoir poignant de se revoir !

Tcheou. — Mère ! moi, ton enfant, je m'en vais ! (*A lui-même.*) Suivons avec respect l'ordre de ma mère ! (*A sa femme.*) Ma femme !

La Femme. — Mon époux !

Tcheou, *à son fils.* — Mon enfant !

Le Fils. — Papa !

Tcheou. — Oh ! (*Il chante.*) Sacrifions le reste de la vie et soyons digne du bienfait de l'empereur. (*Il sort.*) (10).

En dehors des pièces qui célèbrent la vertu des grands hommes devant le malheur et qui forment la totalité des pièces tragiques sur lesquelles nous avons particulièrement insisté, les drames historiques sont surtout des épisodes plus ou moins pathétiques de la vie des empereurs, des impératrices, des princesses, des ministres, de généraux, des femmes et des hommes illustres, etc. Ainsi, nous trouvons des pièces sur l'empereur Yao, « le démocrate » (pièce 1 f. 11), sur les rois débauchés Tcheou Wang (pièces 2 et 3), Yeou Wang (pièce 5), sur le bon roi Wen Wang (pièces 2, 3, 4), sur le roi fratricide Ho Lou, du royaume de Wou (pièce 19), sur l'empereur tout puissant Ts'in-Che-Kouang-ti (pièces 23, 24), sur Lieou Pang ou Han Kao-tsou, le fondateur de la dynastie des Han, l'empereur méfiant qui, par défiance, tua ses généraux, pourtant dévoués (pièces 28, 29, 30), sur Lieou Hieou qui restaura le trône des Han usurpé par son grand-père maternel Wang Man (pièces 35, 37 et sq.), sur les rois des Trois Royaumes : sur Lieou Pei, roi de Chou Han, bon et clairvoyant (pièces 42, 48, 62, 63, 64, 65, 74, 75, 82, 96, 97), sur Ts'ao Ts'ao ou Wei Wou-ti, roi de Wei, célèbre personnage antipathique (pièces 43, 46, 51, 52, 54, 55, 58, 65, 68, 70, 83, 88), sur Souen Ts'o, roi de Wou, guerrier puissant, mais ensorcelé par l'âme d'un magicien qu'il avait tué (pièces 49, 61), sur Heou Tchou, fils de Lieou Pei, faible et insouciant, qui se rend lâchement à Wei (pièce 113), sur Sseu-ma Che qui usurpe le trône des Wei et fonde la dynastie des Tsin (pièce 114), sur Li Yuan, empereur fondateur des T'ang, qui se décide à se révolter contre l'empereur parricide Souei Yang-ti quand deux favorites de celui-ci, oubliées dans une résidence de province, ont profité de l'ivresse de Li pour en faire leur amant (pièce 119); sur Li Che-min ou T'ang T'ai-tsong, empereur conquérant, protecteur des lettres et du bouddhisme (pièces 130, 135) ; sur T'ang Ming-houang ou T'an Hiuan-tsong, empereur poète, amoureux (pièce 149) et humanitaire (pièce 150); sur Tchao K'ouang-yin, fondateur de la dynastie des Song qui, pendant un moment de détresse, fait tuer son général et meilleur ami Tcheng pour lui avoir reproché de négliger les affaires d'Etat en s'amourachant d'une favorite et qui se repent malheureusement trop tard (pièce 161), mais qui est aussi un empereur populaire, modeste et admirateur des savants (pièce 162); sur les deux empereurs des Song, Houei-tsong et K'in-tsong, prisonniers des Kin (pièces 178, 184); sur Tchou Yuan-tchang, premier empereur de la dynastie des Ming, sur son humble origine (pièce 190), sur ses

(10) Voir notre répertoire pièce 263, notes.

(11) Numéros d'ordre dans notre répertoire.

exploits militaires (pièces 192, 193), sur ses caprices et son égoïsme d'empereur qui décident son meilleur ministre à prendre la retraite (pièce 194); sur l'empereur libertin Ming Wou-tsong qui séduit la sœur d'une aubergiste (pièce 195); sur le dernier empereur des Ming, Tch'ong-tchen, qui tente vainement de réorganiser son empire mais est toujours dupé par ses ministres (pièces 204, 205), pour finir par se suicider après avoir laissé une prière à ses ennemis de ne pas nuire à son peuple (pièces 206, 207); enfin, sur l'empereur K'ien-long, des Ts'ing, grand conquérant, littérateur et mécène (pièce 208).

Quant aux reines, impératrices et princesses, il y a des drames sur Ta Ki, favorite puis reine de Tcheou Wang, qui causa la chute de la dynastie de Yin (pièces 2 et 3); sur Kiang-che, mère du seigneur Tchouang-kong, de Tcheng, qui, emprisonnée par celui-ci, reçoit la visite des mânes de son plus jeune fils et de sa bru pièce 6); sur Yu-ki, favorite de Hiang Yu, qui se suicide pour décider celui-ci à se sauver (pièce 27) ; sur l'impératrice Lu Heou, des Han, complice de l'empereur Kao-tsou, lors du meurtre du général Han Hin (pièce 28) et qui, après la mort de l'empereur, cherche à usurper le trône des Han pour le donner à la famille des Lu (pièce 32); sur Mi fou-jen, femme du roi Lieou Pei, qui se tue pour ne pas empêcher le général Tchao Yun de sauver le prince héritier, enfant (pièce 65;) sur Souen fou-jen, autre femme de Lieou Pei, qui aide celui-ci à regagner son pays pour ne pas le laisser tomber dans le piège de son frère (pièce 75) et, plus tard, ayant appris la mort de son mari, se jette dans le Fleuve Bleu (pièces 98, 99, 100); sur l'impératrice Wou Tso-t'ien, tyranique et usurpatrice du trône des T'ang, mais souveraine intelligente qui refuse de venger son favori contre son ministre Ti Jen-kie qu'elle estime (pièce 145) ; sur Yang Kouei-fei, maîtresse de T'ang Hiuan-ts'ong, dont la beauté est légendaire (pièce 147) ; sur l'impératrice Li, de la dynastie des Song qui, victime d'une favorite jalouse, devient mendiante, mais est reconnue plus tard par le ministre Pao (pièce 163), puis par son fils, l'empereur (pièce 164); sur les princesses tartares qui aident généreusement leur mari à passer dans le camp des ennemis pour revoir leur mère (pièces 173, 174); sur l'impératrice Li, des Ming, qui se désespère de voir son père chercher à usurper le trône de son fils (pièce 199); sur la princesse Turkestan Hiang-fei, qui résiste à l'empereur K'ien-long, destructeur de sa patrie et de sa famille (pièce 208).

Mais plus nombreux sont les drames qui exposent la vie des ministres, généraux, hommes et femmes illustres. Pour ne voir que les plus célèbres, en dehors des pièces que nous venons d'étudier en détail, notons les drames sur Wou Yun qui, pour venger son père et son frère, court à de périlleuses aventures (12) (pièces 14 à 19); sur le général Pan Tch'ao qui

(12) Voir chapitre VI, page 100, analyse de la pièce Wen Tchao kouan.

chasse les Hiong Nou (pièce 33); sur l'esclave Tiao Tch'an qui aide son maître, le ministre Wang Yun, à supprimer Tong Tcho, le traître puissant (pièces 44, 45); sur Kouan Yu ou populairement Kouan-kong, guerrier valeureux et droit et ami fidèle, vénéré aujourd'hui comme le dieu de la guerre et de l'amitié (pièces 42, 56 à 60, 67, 70, 73, 87, 91 à 93) ; sur le frère juré de ce dernier, le général Tchang Fei, guerrier coléreux et farouche, mais droit et sincère comme lui (pièces 42, 47, 60, 65, 79, 85, 94); sur Tchao Yun, le populaire et sympathique héros de tant d'exploits (pièces 65, 71, 72, 75, 76, 77, 90); sur Tchou-ko Leang, le génial conseiller de guerre et premier ministre de Lieou Pei, qui aide celui-ci à conquérir un royaume et résiste victorieusement aux Wei et aux Wou, bien que son armée soit inférieure en nombre (13) (pièces 64, 66, 68, 69, 71, 76, 78, 80, 89, 90, 101, 103, 104 à 112); sur Mi Heng, simple lettré, qui a le courage d'injurier Tsao Tsao, le tyran (pièce 55); sur Ts'in K'iong, le héros qui concourt à la fondation de la dynastie, pauvre au début est réduit à vendre son cheval pour payer le patron de l'hôtel (pièce 117) et sur ses autres exploits (pièces 116, 118, 124, 130); sur le général, dont la bravoure est légendaire, Siue Jen-kouei, vainqueur de la Corée : sur ses exploits et ses malheurs (pièces 136 à 139); sur le poète Li Po qui se venge des ministres prétentieux et traduit la lettre envoyée par les barbares (pièce 148); sur Houa Mou-lan, la « Jeanne d'Arc chinoise » qui s'en va à la guerre à la place de son père malade (pièce 151); sur le juge impartial Pao Tch'eng qui découvre la vraie mère de l'empereur et, pour punir celui-ci, frappe la robe impérial (pièce 163, 164); sur le général Yang Ye qui, vendu par les traîtres, se suicide dans le vallon Leang-lang pour ne pas tomber dans les mains de l'ennemi (14) (pièce 166); sur Yang Lieou-lang qui menace de tuer son fils parce que celui-ci s'est marié avec une femme ennemie, mais lui pardonne quand celle-ci s'est constituée prisonnière (pièce 172), sur sa mort (pièce 175); sur Yang Sseu-lang qui, marié sous un faux nom à la princesse tartare, lui dévoile son secret et, grâce à la complicité de celle-ci, réussit à passer au camp de l'armée des Song pour revoir sa mère (15) (pièce 173); sur le maréchal Yue Fei, surnommé « parfait patriote », qui repousse l'invasion des Kin et tombe finalement sous les coups de Ts'in Kouei, ministre traître (pièces 184, 185); sur ses fils et ses généraux (pièces 180 à 182); sur le maréchal Yuan Tch'ong-houan qui, comme Yue Fei, résiste victorieusement aux Mandchous mais, comme lui aussi, meurt de la main des traîtres (pièce 204).

Tels sont les principaux personnages du théâtre historique qui s'efforce

---

(13) Voir chapitre IV, page 58, extrait du chant de la pièce Kong tch'eng ki.

(14) Voir chapitre IV, page 71, extrait de la pièce Li Ling pei.

(15) Voir chapitre IV, page 54, extrait de la pièce Sseu-lang t'an mou.

toujours, nous le répétons, d'avoir comme dénouement le triomphe de la vertu. Son rôle éducateur est incontestable; le théâtre chinois, qui est destiné surtout à la masse, aux illettrés, leur a fait connaître, ou plutôt retenir, les noms des grands hommes du passé ainsi que leur principe de vie. Et, pour satisfaire le jugement de ce public, quand un personnage sympathique, c'est-à-dire vertueux, a une fin tragique, le théâtre chinois fait intervenir les divinités qui viennent l'accueillir. Par exemple, dans la pièce *Ning Wou kouan*, la famille Tcheou, qui meurt pour le devoir est reçue par un cortège de divinités la conduisant au ciel. Les mythes ont d'autres rôles : on a aussi recours à eux quand un personnage qui « doit être bon » joue dans l'histoire un rôle antipathique. Par exemple Ta Ki, dans le drame *Tsin Ta Ki*, « Offrir Ta Ki ». La fille très vertueuse et bien aimée de Sou Hou, noble seigneur et sujet loyal, ne peut être, une fois dans le palais de Tcheou Wang, une favorite passionnée et cruelle. Ce fait inconcevable est expliqué par un concours de mythes. La déesse Niu Koua, se vengeant du roi libertin Tcheou, a donné mission de troubler son règne à une dangereuse renarde-fée qui, pour entrer au palais de Tcheou Wang, s'est incarnée dans le corps de Ta Ki qu'elle a tuée (16).

Quant aux autres personnages antipathiques, on fait généralement entrevoir leur châtiment si celui-ci n'est pas présenté sur la scène. Mais en dehors des femmes antipathiques qui sont classées dans les rôles de Houa tan et de Ts'ai tan (17), ils sont toujours représentés en caricature et la plupart portent le masque aux couleurs ternes et aux traits irréguliers (18), sauf toutefois quelques exceptions, comme Tseu Tou, assassin du général Yin Kao-chou (pièce 8), Souei Yang-ti, empereur parricide (pièce 121); ils sont alors interprétés, le premier par un rôle de Wou cheng, le second par un rôle de Siao cheng. Ceci est pour se conformer au portrait des héros, transmis par la tradition et peint par les romans populaires. Tseu Tou et Souei Yang-ti sont très beaux selon la légende. Par contre, le public peut accueillir avec satisfaction la vengeance de Yin Kao-chou qui s'est incarné dans le corps de Tseu tou et la sévère réprimande adressée à Souei Yang-ti par un ministre loyal et audacieux. En somme, que le châtiment soit présenté ou non sur la scène, que les acteurs portent ou non la peinture faciale, le mépris, la répugnance que le théâtre fait éprouver au public par les gestes et les paroles des personnages antipathiques sont la véritable manifestation de l'esprit du théâtre chinois C'est ainsi que celui-ci — particulièrement par ses drames historiques — tente de se constituer en école de la morale.

---

(16) Voir notre répertoire, pièces 2, 3.

(17) Voir chapitre III, pages 46, 47.

(18) Voir chapitre III, pages 39 à 42.

II. — Pièces romanesques

Ici encore, on rencontre au premier abord, parmi les personnages principaux, des hommes et femmes martyrs de leurs vertus : vieux serviteur qui meurt de fatigue et de froid pour sauver sa jeune maîtresse (pièce 210); d'autres, qui se laissent décapiter à la place de leur maître (pièces 211 à 213), qui tuent leur propre fille pour tenter de prouver l'innocence de leur maître (pièce 214); Teng Po-tao qui, pour préserver le fils de son frère défunt, sacrifie le sien (pièce 217); San-niang qui endure toutes les souffrances pour élever l'enfant de son mari qu'elle croit mort et de la deuxième femme de celui-ci qui s'est remariée (pièces 218, 219); bru dévouée qui guérit sa belle-mère pourtant indigne (pièce 220); pauvre pêcheur qui soigne affectueusement sa mère tandis que son frère, riche et haut dignitaire, les oublie (pièces 221, 222), etc.

San-niang kiao tseu, « Madame la Troisième éduque le fils », le drame bourgeois sur le dévouement de San-niang est considéré comme une des pièces classiques du théâtre chinois. Presque tout le monde, en Chine, si peu amateur du théâtre soit-il, connaît les principaux morceaux de son chant. En effet, cette pièce familiale est fort émouvante, mettant en scène trois personnages, tous sympathiques : San-niang, femme fidèle ; Siue Pao, serviteur dévoué; Yi-ko, enfant intelligent et plus tard bon fils.

Nous en donnons ici la traduction intégrale avec seulement une division de scène, inexistante dans le texte chinois; des noms de personnages que celui-ci désigne par les noms de rôles et quelques indications sur les mouvements de la scène.

Scène I

San-niang (*prologue*). — Pratiquer la chasteté et la fidélité qui sont les bases de ma conduite. Imiter les veuves du temps passé qui élevaient leurs enfants jusqu'à la gloire. (*Poésie.*) Lamentable, la mort de mon mari à Tcheng-kiang. Pour vivre je tisse tous les jours. Mon seul espoir est que, sur la liste ornée de dragon et de tigre (19), mon fils laissera son nom éternellement illustre. (*Monologue narratif.*) Moi, Wang Tch'ouen-ngo. Mon mari, Siué Kouan, qui était allé faire du commerce à Tcheng-kiang, y est décédé. La dépouille mortelle nous a été rapportée par les excellents soins de notre serviteur Siue Pao. Méprisables sont les deux femmes Tchang et Lieou qui, ayant appris la mort de notre mari, se sont toutes les deux remariées. J'ai juré au ciel de rester fidèle à la mémoire de mon époux et je me propose d'élever le fils de la femme précédente.

---

(19) Liste des candidats reçus aux examens impériaux de doctorat.

Je lui ai donné le nom de Yi-ko. Il est allé étudier à l'Ecole, je vais tisser. C'est bien ce que l'on dit : « Quand le ciel est nébuleux, on ne peut savoir l'heure. Dans la neige profonde, comment reconnaître les accidents du chemin? » (*Elle chante, air « Man-pan », de Eul Houang.*) Wang Tch'ouen-ngo assise dans la chaumière, je médite et me plains. Je pense à mon mari défunt, combien c'est triste ! Quel malheur qu'il soit mort à Tcheng-kiang ! C'est grâce au vieux Siue Pao que son corps m'est rapporté. Je suis maintenant comme la cigogne revenant du sud, détachée de son troupeau et privée de compagnon. Je suis come un miroir orné de fleurs de poirier, qui se casse et ne peut plus redevenir plein et rond comme la lune (20). Yi-ko ressemble à une flèche sans arc et le vieux Siue Pao, à la coque désemparée au milieu d'une mer houleuse. Je viens dans la salle de travail et je tisse en attendant le retour de mon enfant. (*Elle s'asseoit à gauche de la scène auprès du métier à tisser, représenté par deux chaises posées face à face et sur le dos de l'une d'elles, celle de devant, est fixée une bande d'étoffe.*)

Scène II (21)

Yi-ko. — (*A l'intérieur de la scène.*) Allons ! (*Il monte, chante, air « Man-pan », de Eul Houang.*) Moi, Yi-ko, j'ai été étudier à l'école. Chargé de livres des sages, je retourne à la maison. Mes camarades d'étude m'ont raillé. Ils disent que je suis à plaindre, n'ayant pas ma propre mère. Aussi, je rentre...

Siue Pao. — (*Il monte et déclame.*) Il se fait tard et je ne vois pas mon maître rentrer. Je vais regarder dehors !

Yi-ko. — (*Il continue à chanter.*) ...pour discuter avec maman. Et je vois le vieux Siue Pao debout devant la porte ! (*Il parle.*) Siue Pao, je vous salue !

Siue Pao. — Ah ! mon maître ! vous rentrez ?

Yi-ko. — Oui. Où est maman ?

Siue Pao. — Dans sa chambre de travail.

Yi-ko. — Je vais la voir.

Siue Pao. — Attendez, après le dîner.

Yi-ko. — Non, nous dînerons après.

Siue Pao. — Venez tout de suite.

Yi-ko. — (*Il rit.*) Ha ! Ha ! oui ! je viendrai tout de suite !

(*Siue Pao descend.*)

---

(20) Symbole de la famille réunie.

(21) Durant cette scène San-niang est sensée être dans sa chambre, travaillant; Yi-kao arriver par la rue; Siue Pao, traverser la cour de la maison pour ouvrir à son jeune maître et leur conversation a lieu dans la cour.

Scène III

Yi-ko. — (*Il chante, air « Yuan-pao », de Eul Houang.*) Maman tisse dans sa chambre de travail! (*Il mime l'entrée dans la chambre.*) J'avance, je la salue. Maman, vous allez bien ? (*Il parle.*) Maman, je vous salue !

San-niang. — Merci ! mon fils ! Tu rentres ?

Yi-ko. — Oui, je rentre.

San-niang. — Pourquoi es-tu rentré si tôt ?

Yi-ko. — Parce que le maître est absent.

San-niang. — Récite ta leçon.

Yi-ko. — Maman, je la réciterai après avoir dîné.

San-niang. — Mais non, récite d'abord !

Yi-ko. — Vous voulez que je la récite ? Bon, récitons !

San-niang. — Tourne le dos !

Yi-ko. — Oui !

San-niang. — Alors, récite !

Yi-ko. — Maman, j'ai oublié la fin de ma leçon !

San-niang. — Tu as peut-être plutôt oublié le commencement ?

Yi-ko. — Oui, maman ! rappelez-le moi !

San-niang. — Tseng Tsen a dit : « Je me rends compte trois fois par jour de ma conduite. »

Yi-ko *répétant.* — Tseng Tsen a dit : « Je me rends compte trois fois par jour de ma conduite. »

San-niang. — Pour...

Yi-ko. — Maman, pour quoi?...

San-niang. — « Pour les affaires des autres, n'ai-je pas été fidèle ? »

Yi-ko. — Ah oui ! « Pour les affaires des autres, n'ai-je pas été fidèle ? » (*Criant.*) Un encensoir, des chandeliers...

San-niang. — Continue !

Yi-ko. — Continue.

San-niang. — Je t'ordonne de continuer à réciter !

Yi-ko. — Je t'ordonne de continuer à réciter !

San-niang. — C'est insolent !

Yi-ko. — C'est insolent !

San-niang. — J'espérais que tu étudiais à l'école et tu t'amusais au dehors ! S'amuser et ne pas se rendre compte de l'importance de perdre sa jeunesse ! Agenouille-toi !

Yi-ko. — Me mettre à genoux ? Bon, mettons-nous à genoux !

San-niang. — Petit animal !

Yi-ko. — Petit animal !

San-niang. — (*Elle chante, air « Yuan pan », de Eul Houang*). Petit esclave, tu ne travailles pas et tu me mets très en colère! Ecoute, je te citerai quelques enfants de ton âge. Kan Lo était déjà ministre à l'âge de douze ans. Che King-t'ang, à treize ans, montait sur l'estrade en qualité

de général. Au temps des Trois Royaumes, Tcheou Kong-kin était célèbre. A sept ans, connaissant les doctrines de Tao, il avait la réputation d'un grand général et, à treize ans, dans le royaume de Tong Wou, il recevait le sceau de maréchal. Il battit les armées de Tsao Tsao, fortes de 830.000 hommes. C'étaient tous des enfants et non pas des divinités descendues du ciel. Est-ce que toi, tu es un animal qui a pris la forme humaine? (*Air yao pan.*) Je prends le bâton et je te corrige, mon enfant!

Yi-ko. — (*Même air.*) Frapper l'enfant d'une autre, c'est bien honteux ! (*Il parle.*) Maman ! Si vous voulez frapper, ayez un enfant vous-même et vous pourrez le frapper. Mais frapper l'enfant d'une autre c'est honteux, c'est bien honteux !

San-niang. — Qui t'a appris cela ?

Yi-ko. — Je sais manger et je sais aussi lire ! Des paroles comme cela, ne saurai-je donc pas les dire ?

San-niang. — C'est très bien dit. Mais c'est dommage que tu l'aies dit trop tard !

Yi-ko. — Si vous n'aviez voulu me frapper je ne les aurai pas dites !

San-niang. — Oh ! ciel !

Yi-ko. — Et la terre ! allons nous amuser !

(*Il va s'asseoir près de la table placée au milieu de la scène devant les musiciens et il s'occupe à découper les papiers pour en faire des bonshommes.*)

Scène IV

San-niang. — (*Elle chante, air « Yuan pan ».*) Le petit, avec une parole, m'a rendue muette. Elle n'a rien à répondre, Wang Tch'ouen-ngo ! Ah ! Siue, mon pauvre mari, attends-moi dans l'autre monde, attends ta femme qui ira avec toi voir Yen-lo (22). Oh ! Siue, mon cher mari !

Scène V

Siue Pao. — (*Il monte et chante, air « Yuan pan ».*) Mon jeune maître vient de faire un malheur aussi grand que le ciel ! C'est comme sur un incendie répandre de l'huile.

San-niang, *pleurant.* — Hélas !

Siue Pao. — Je vois San-niang furieuse comme un tonnerre, elle s'assied tristement dans son atelier de tissage. (*Se retournant vers Yi-ko.*) Je me retourne et j'appelle Yi-ko. (*Parlant.*) Mon maître !

Yi-ko. — Qu'a-t-il ?

Siue Pao. — Votre mère vous gronde, elle n'a pas mal agi. Pourquoi prenez-vous les bonnes paroles pour les méchantes? mon maître !

---

(22) Roi des morts.

Yi-ko. — Ne te mêle pas des affaires de notre famille.

Siue Pao. — (*Il chante, même air.*) C'est bien ce que l'on dit : « Avoir un enfant et ne pas l'éduquer, c'est la faute du père. Ne pas l'éduquer sévèrement, c'est la négligence du maître. » Vieux Siue Pao, j'entre dans l'atelier de tissage et de deux genoux je me prosterne. (*Il se met à genoux devant San-Niang.*) San-Niang! dites-moi, je vous prie, pourquoi êtes-vous en colère?

San-niang. — (*Elle chante, même air.*) Vieux Siue Pao, c'est inutile d'implorer si tristement. Ecoutez bien les paroles de San-niang. On dit depuis l'antiquité : « Elever un fils, toute la vie on aura un appui. » Qui aurait su que ce petit esclave me fait une chute à moitié chemin?

Siue-Pao. — (*Même air*). Calmez-vous, San-niang, cessez ces larmes! Ecoutez votre serviteur! Ayez pitié du jeune âge de mon petit maître et songez que mon maître, mort trop tôt, n'a laissé que ce seul rejeton! Contentez-vous pour cette fois de le corriger très doucement. Vous serez plus rigoureuse la prochaine fois.

San-niang. — (*Même air.*) Vous dites qu'il est jeune? Mais son cœur ne l'est pas! Des paroles qu'il prononce sont aussi tranchantes qu'un sabre! Comme dit le proverbe : « On ne peut guère être d'accord pendant mille jours de suite. De même qu'une fleur ouverte ne peut avoir du charme pendant cent jours! » Alors, pourquoi tisser? Pourquoi élever cet enfant?

Siue Pao. — Soyez patiente, San-niang!

San-niang. — (*Elle chante, air « Yao pan ».*) Coupons ce tissu et n'y revenons plus! (*Elle détruit son ouvrage, en jetant en avant l'étoffe attachée sur le dos de la chaise avec un sabre que le valet de proscénium lui a tendu; pleurant.*) Hélas!

Siue Pao. — Ah! (*Il chante, même air.*) Je vois San-niang furieusement couper son ouvrage! Vieux Siue Pao, effrayé, je tremble et ai le cœur froid! Je m'approche et je lui dis de bonnes paroles. San-niang, écoutez-moi! Mon maître, mort à Tcheng-kiang, c'est votre vieux serviteur qui était allé chercher son corps.

San-niang, *pleurant.* — Hélas!

Siue Pao. — (*Il parle.*) J'ai beaucoup à me plaindre!

San-niang. — De qui vous plaignez-vous?

Siue Pao. — San-Niang! (*Il chante, air, « Yao pan ».*) Je me plains des dames Lieou et Tchang qui, changeant de cœur toutes les deux et retournant leur jupe, sont allées joindre d'autres époux !

San-niang, *pleurant.* — Hélas!

Siue Pao. — Mais j'ai aussi beaucoup à me louer!

San-niang. — De quoi?

Siue Pao. — San-niang! (*Il chante, même air.*) Je ne peux me louer

que de vous qui avez juré au ciel de ne jamais se remarier et d'élever l'enfant !

San-niang, *pleurant.* — Hélas!

Siue Pao. — Vous ne parlez pas, mais j'ai compris !

San-niang. — Qu'avez-vous compris?

Siue Pao. — San-niang! (*Il chante, même air.*) N'est-ce pas que, voyant les dames Lieou et Tchang changer de cœur, vous voulez aussi retourner votre jupe et vous remarier?

San-niang, *pleurant.* — Hélas!

Siue Pao. — San-niang! Vous voulez vous en aller, allez-vous-en! Vous voulez vous remarier, remariez-vous !

San-niang, *pleurant.* — Hélas!

Siue Pao. — (*Il chante, air « Yao pan ».*) Et vous laisserez un vieillard incapable et un tout petit enfant réduits tous deux à la mendicité. Mais, quand même, je me chargerai de l'élever, de continuer le parfum de l'encens des générations de la famille Siue. Hé bien! San-niang, vous n'êtes pas clairvoyante !

San-niang. — (*Elle pleure, chante, même air.*) Oh! vieux Siue Pao! mon brave serviteur! Voilà de quoi il s'agit. Yi-ko est revenu de l'école de très bonne heure. J'ai voulu lui faire réciter sa leçon : il n'en savait pas un mot.

Siue Pao. — Vous devez le punir !

San-niang. — (*Même air.*) J'ai pris le bâton, je ne l'ai pas frappé, mais lui...

Siue Pao. — Qu'a-t-il dit?

San-niang. — (*Même air.*) I... I... il m'a dit que je n'avais pas le droit de le corriger, car je ne suis pas sa mère.

Siue Pao. — Calmez-vous, San-niang!

San-niang. — (*Même air*). Mon vieux serviteur.

Siue Pao. — (*Même air.*) Ah! maintenant, je comprends! Je me retourne pour faire les reproches à mon jeune maître! (*Il parle.*) Maître, venez ici !

Yi-ko. — Pourquoi faire ?

Siue Pao. — C'est vous qui avez tort!

Yi-ko. — Vous avez chanté tous les deux voilà une demi-journée, et c'est moi qui ai tort?

Siue Pao. — A votre retour de l'école, vous avez offensé votre mère par vos paroles méchantes, il faut implorer son pardon et recevoir la punition !

Yi-ko. — Qu'appelez-vous recevoir la punition?

Siue Pao. — C'est recevoir les coups !

Yi-ko. — Est-ce que cela fait mal?

Siue Pao. — Naturellement !

Yi-ko. — Vous savez que cela fait mal, alors, allez les recevoir pour moi ! (*Il le pousse.*)

Siue Pao. — Mais, maître, aller demander votre pardon ou non dépend de vous. Vous me bousculez ainsi, s'il m'arrivait un accident, que deviendrez-vous, vous et votre mère?

Yi-ko. — Hé! bien qu'il ne chante pas très bien, son jeu de physionomie n'est vraiment pas mal ! Ne pleurez pas. Je vais demander pardon à maman.

Siue Pao. — Attendez un peu que je vous apprenne ce qu'il faut dire.

Yi-ko. — Eh bien! oui, dites-moi ce qu'il faut dire !

Siue Pao. — Voici les verges que vous mettez sur votre tête. Agenouillez-vous alors devant votre mère et dites-lui : « Maman, maman! je vous ai offensée tout à l'heure en revenant de l'école. Voici les verges. J'espère que maman les lèvera très haut mais qu'elle les fera descendre tout doucement sur moi. Vous me frapperez un coup, pour vous ce sera comme si vous m'aviez frappé dix coups! Vous me frapperez dix coups, pour vous ce sera comme si vous m'aviez frappé cent coups ! Les coups tomberont sur le corps de l'enfant, mais la souffrance est dans le cœur de la mère ! » Votre mère qui vous aime ne vous frappera sûrement pas !

Yi-ko. — Tout cela je pourrais le dire.

Siue Pao. — Maître, revenez ! Si votre mère vous demande, dites que cela vient de vous seul, ne dites pas que c'est moi qui vous l'ai appris !

Yi-ko. — Compris ! (*S'adressant à San-niang.*) Maman! je vous ai offensée tout à l'heure en revenant de l'école. Voici les verges. J'espère que maman les lèvera très haut, mais qu'elle les fera descendre tout doucement sur moi. Vous me frapperez un coup, pour vous ce sera comme si vous m'aviez frappé dix coups ! Vous me frapperez dix coups, pour vous ce sera comme si vous m'aviez frappé cents coups ! Les coups tomberont sur le corps de l'enfant, mais la souffrance est dans le cœur de maman ! Maman, pardonnez-moi !

San-niang. — Mon enfant, si tu m'avais dit cela plus tôt, tu m'aurais épargné bien de la peine.

Yi-ko. — Maman ! je ne saurais parler ainsi, c'est le vieux Siue Pao qui me l'a appris !

Siue Pao. — San-niang, votre vieil esclave vous demande pardon à genoux !

San-niang. — (*Elle chante, air « Man pan », à quatre temps.*) Vieux Siue Pao, ne vous agenouillez pas, restez debout !

Siue Pao. — Merci bien, San-niang !

San-niang. — (*Air « K'ouei pan », à quatre temps.*) Petit étourdi, écoute les paroles de maman! (*Air « Yuan pan ».*) Par malheur, ton père est mort à Tcheng-Kiang. C'est grâce à ce vieux Siue Pao que son corps nous a été rapporté. Sais-tu pourquoi je renonce à me remarier? C'est

pour toi, pauvre petit et pour lui, le vieillard. Vieillard et enfant, sans appui, sans aide, mon cœur de mère ne peut être tranquille !

Siue-Pao. — San Niang, donnez-lui une leçon !

San-niang. — (*Air « Yao pan ».*) Je prends le bâton et je le corrige !

Siue Pao. — (*Même air.*) Vieux Siue Pao, je me précipite pour l'en empêcher. Si vous voulez frapper, alors, frappez-moi. Le châtiment de mon petit maître me remplirait trop de douleur !

San-niang. — (*Même air.*) Le vieux Siue Pao sanglote, mon cœur est bien ému. Leur affection de maître et de serviteur est solide comme une chaîne de montagne. Je m'avance pour l'aider à se lever. (*Elle parle à Yi-ko.*) Mon enfant ! (*Elle chante, même air.*) Sois désormais studieux et ne t'abandonne plus aux plaisirs !

Yi-ko. — Maman ! (*Il chante, même air.*) Je profiterai de votre leçon d'aujourd'hui et vous promets d'être sage à l'avenir !

Siue Pao. — C'est cela !

San-niang. — (*Elle chante, air « Yao-pan ».*) Mon enfant, travaille bien !

Siue Pao. — (*Même air.*) Un brillant avenir s'ouvrira devant vous !

San-niang. — (*Même air.*) Je n'espère plus qu'en mon enfant, qui occupera la tête du Dragon (23).

Siue Pao. — (*Même air.*) Et le nom de San-niang sera immortel !

San-niang. — (*Elle parle.*) Siue Pao ! Mon enfant ! Venez ! venez !

(*Ils descendent.*)

La suite de cette pièce complète le caractère romanesque : Siue Kouang, l'époux de San-niang, qui le croyait mort, est de retour, devenu riche et haut dignitaire. Le cadavre rapporté n'était que celui d'un voyageur que l'on avait pris pour Siue, par erreur. La joie de San-niang est plus complète encore lorsqu'elle voit revenir Yi-ko premier docteur d'un examen impérial. L'empereur, ayant appris la vertu de San-niang, lui fait cadeau d'une médaille d'or (pièce 219).

La rencontre de la famille séparée et éprouvée est une des thèses principales des pièces romanesques. (Voir pièces 213, 215, 216, 220, 260, 265, 266, 267, 325, 326, 327, 329, etc.)

A part ces drames purement moralisateurs, les pièces romanesques traitent des sujets les plus divers.

Des drames judiciaires : un juge impartial qui condamne son propre neveu à la peine de mort (225); le même juge, malgré les menaces de l'impératrice, condamne le gendre impérial coupable (227); un brigand qui ruse avec le juge et accuse un lettré innocent (230); un aubergiste,

---

(23) Etre premier sur la liste des examens impériaux.

ancien greffier, plaide pour des innocents et arrive à prouver la corruption des juges (327), etc.

Le juge impartial, qui s'appelle Pao Tch'eng et porte le masque noir, couleur de fer; le greffier aubergiste, Son Che-kie, par sa bonté et son courage, sont deux personnages romanesques des plus populaires.

Des drames d'aventures, adaptés du roman Chouei hou sur les héros de Leang-chan-p'o, repaire des brigands « modèles », qui se proposent de « pratiquer les lois pour le Ciel », T'i T'ien hing tao (c'est-à-dire secourir les bons et punir les méchants) ; sur Son Kiang, qui tue sa maîtresse infidèle et menaçante (232, 233); qui simule la folie pour échapper aux magistrats, lesquels l'accusaient d'être révolutionnaire (235); qui est condamné à mort, mais sauvé par ses conjurés (236); sur Wou Song, pugiliste fort et habile, qui tue un tigre à coups de poings (237); qui, en homme loyal, repousse sa belle-sœur amoureuse (238); qui venge son frère assassiné par celle-ci et par son amant (239); qui, en vaillant guerrier, disperse les brigands et sauve une jeune fille enlevée (240); sur Lou Tsouen-yi, qui est vendu par sa femme et par un serviteur ingrat, mais qui est sauvé et vengé grâce au concours des conjurés de Leang-chan-p'o (241); sur Li K'ouei, guerrier farouche, qui se déguise en nouvelle mariée pour sauver une jeune fille qu'un brigand veut épouser par force (244); qui, ensuite, réprimande violemment son chef qu'il croit coupable (245); sur Che Hieou, qui tue en justicier P'an K'iao-yun, la femme de son frère juré, Yang Hiong, maîtresse d'un bonze galant, Hai T'ou-li (246), etc.

Cette dernière pièce *Ts'ouei-p'ing-chan*, dont nous avons déjà vu l'analyse (24), est une des plus célèbres. La scène, sur la médisance de P'an, est une fine étude du mari faible et trompé et de la femme frivole et menteuse, en voici un extrait :

Yang ayant remarqué l'air soucieux de sa femme tente de deviner son secret, mais celle-ci prouve, à chaque fois, avec habileté, que Yang s'est trompé. Enfin, Yang parle de Che Hieou, ce qui met, tout de suite, P'an en colère. La scène se passe dans la chambre à coucher, le matin après la toilette.

Yang. — Eh bien, grande sœur, pourquoi es-tu si fâchée quand j'ai parlé de Che Hieou, cet excellent frère ?

P'an. — C'est inutile, je ne parlerai pas !

Yang. — Pourquoi ne veux-tu pas parler ?

P'an. — Oh ! tu diras qu'une femme, quand elle a bien mangé et bien bu, ne cherche qu'à fomenter des désaccords ! Tu ne croiras pas, à quoi bon parler ?

---

(24) Voir pages 65, 66.

YANG. — Mais, sœur K'iao, j'ai changé, je crois aux paroles de ma femme !

P'AN. — Alors que maintenant tu crois aux paroles de ta femme, tu vas certainement devenir riche.

YANG. — Voilà ! je me demandais pourquoi je ne devenais pas riche, c'est parce que je ne croyais pas à ma femme ! (*A Yun-eul, la soubrette.*) Yun-eul, arrange les chaises !

(*Yun-eul rapproche deux chaises face à face.*)

YANG *et* P'AN *ensemble.* — Qu'est-ce que c'est cette installation ?

YUN-EUL. — Mais vous parlerez tout en fumant un cigare !

YANG *et* P'AN *ensemble.* — Qu'est-ce que tu dis ? Arrange bien les chaises.

YUN-EUL, *après avoir bien arrangé les chaises.* — Monsieur, Madame, je vous prie de vous asseoir !

P'AN. — Monsieur, asseyez-vous !

YANG. — Madame, je vous en prie !

(*Ils s'asseoient en même temps.*)

YANG. — Qu'a-t-il fait cet excellent frère Che, pour te mécontenter ?

P'AN. — Attends que je réfléchisse ! Ah oui ! c'est ce jour-là où il faisait mauvais temps !

YANG. — Il faisait mauvais temps et après ?

P'AN. — Je travaillais à mon ouvrage dans la chambre ?

YANG. — Tu travaillais et après ?

P'AN. — Che Hieou était debout au seuil de la porte de la chambre.

YANG. — Au seuil de la porte et après ?

P'AN. — Moi ! j'étais bien gênée ! je lui disais alors : « Oncle Che ! venez vous asseoir un peu dans la chambre ! »

YANG. — Est-il entré ?

P'AN. — Il est entré !

YANG. — Il est entré et après ?

P'AN. — A droite, il y avait la chaise et, à gauche, il y avait le banc, mais lui, il ne prenait ni la chaise ni le banc et, sans hésitation, il s'assit sur notre lit !

YANG. — Ah ! il s'assit sur notre lit !

P'AN. — Pense donc, notre lit ! Est-ce sa place ?

YANG. — Oh ! entre frères, il peut bien y prendre place ! Cela n'a pas d'importance !

P'AN. — Moi aussi je me disais comme toi : entre frères, ça n'a pas d'importance. Mais une fois assis, il n'était plus sage !

YANG. — Comment n'était-il plus sage ?

P'AN. — Il a pris ma main et il me dit : « Belle-sœur ! Belle-sœur ! Oh ! ma belle-sœur ! » (*Elle prend avec passion les mains de Yang.*)

Yang. — Oh ! Oh ! Oh ! c'est ça les façons de Che Hieou ? Mais je ne lui connais pas ces manies ! Et après ?

P'an. — Il a dit: « Belle-sœur, soyons bons ensemble ! »

Yang. — Que signifie « soyons bons ensemble » ?

P'an. — Toi qui travailles dans un ministère, tu ne comprends même pas ce que veut dire « soyons bons ensemble » ?

Yang. — J'avoue que je ne comprends pas !

P'an. — C'est qu'il voulait ting t'ang woua (salon, salle, tuiles...) !

Yang. — Que veut dire t'ing t'ang woua (25)?

P'an. — Il voulait mao lien ts'ao... (pailles liées, chaume...) !

Yang. — Mais que veut dire mao lien ts'ao?...

P'an. — C'est qu'il voulait cho !

Yang. — Ah ! Ah ! ce Che Hieou est un coquin ! Tu devais lui parler de moi !

P'an. — Quand je ne parlais pas de toi, ce n'était encore pas trop mal, mais quand j'ai parlé de toi, il est devenu furieux !

Yang. — Comment ?

P'an. — Il m'a poussée sur le lit et il m'imposa le coup : « Pa-wang qui tend son arc » (27) comme une brute.

Yang. — Ah ! Ah ! Quel terrible Pa-wang ! il est venu jusqu'à chez Yang Hiong pour tendre l'arc ! Eh bien ! sœur K'iao, cet arc, est-ce que tu l'as laissé tendre ?

P'an. — Ne t'impatiente pas ! Si je l'avais laissé tendre, comment te laisserai-je sortir pour faire paraître cette (noble) figure ?

Yang. — Parle vite ! Parle ! c'est très important !

P'an. — Un jour, à la maison, pendant que tu donnais la leçon d'escrime à un élève, j'ai appris un mouvement secrètement.

Yang. — Lequel ?

P'an. — Il m'imposait le « Pa-wang qui tend brutalement son arc », mais moi, je lui ai pris les poignets et avec le coup de la « Pie qui repousse les branches tendues » (26), je l'ai envoyé courir ! Que dis-tu de ça ?

Yang. — Très bien ! C'est bien l'épouse de Yang Hiong qui sait le coup de la « Pie qui repousse les branches tendues » ! Sans cette pie qui repousse les branches tendues, j'aurai pris ce chemin-là... (*Il imite avec la main la forme d'une tortue, en levant le majeur qui représente la tête*

---

(25) T'ing t'ang woua *cho*, expression pour dire une riche demeure (salon et salle, une maison couverte de tuiles) ; Mao lien ts'as *cho*, autre expression pour dire une demeure pauvre (couverte de paille, une chaumière). La terminaison des deux expressions *cho* (maison), à la même prononciation que le mot *cho* qui veut dire « plaisir charnel ». Elle voulait donc laisser deviner pour ne pas prononcer ce mot vulgaire.

(26) Appellation des mouvements d'escrime.

et en baissant les autres doigts pour former les pattes : la tortue (kouei ou wang-pa) est le symbole des maris trompés.)

P'an. — Toi ! estime-toi heureux de m'avoir épousée ! Si tu t'étais marié avec une femme qui « n'est ni trois ni quatre » (27), il y aurait longtemps que tu serais tortue ! J'ai tout dit, tu es libre de me croire ou de ne pas croire. Yun-eul, enlève cette chaise !

Yang, *à part.* — Ce qu'elle a dit, je ne puis croire ! (*A P'an.*) Sœur K'iao, je ne crois nullement à ce que tu dis, mon excellent frère Che n'est pas un homme de ce genre.

P'an. — Tu vois ! Je ne voulais pas parler, mais tu me suppliais. Et, maintenant j'ai dit, tu ne me crois pas ! Interroge Yun-eul, elle aussi a subi ses outrages !

Yang. — Yun-eul a été outragée ? Viens vite, raconte à ton maître !

P'an. — Yun-eul, va, raconte tout ce qu'il t'a dit à Monsieur !

Yang. — Répète les paroles de l'oncle Che, je t'écoute !

Yun-eul. — Je n'ose pas. Si je parlais, quand l'oncle Che rentrera, il me battra !

Yang. — Ton maître te défendra, parle vite !

Yun-eul. — Attendez que je réfléchisse ! Oui, c'était avant-hier !

Yang. — Avant-hier, et alors ?

Yun-eul. — Dans la chambre, je me coiffais.

Yang. — Tu te coiffais !

Yun-eul. — L'oncle Che était en train de tuer un bœuf. Quand j'eus fini de me coiffer, de son côté, il avait fini d'abattre sa bête. Il vint se placer au seuil de ma porte !

Yang. — Pourquoi vint-il se placer au seuil de ta porte ?

Yun-eul. — Pour entrer dans ma chambre !

Yang. — Pourquoi est-il entré ?

Yun-eul. — Pour saisir mes mains et me dire : « Yun-eul ! Yun-eul ! mon petit trésor ! Quel âge as-tu ? — Je répondis que j'ai les « pomme et pêche » (28) (p'ing-kouo, t'ao).

Yang. — Que veut dire « pomme et pêche » ?

Yun-eul. — « Pomme et pêche » veut dire seize !

Yang. — Pourquoi demande-t-il ton âge ?

Yun-eul. — Pour me dire : « Yun-eul ! tu es déjà une grande jeune fille ! es-tu fiancée ? »

---

(27) Quelconque.

(28) Jeu de mots: Pour parler des fruits, les Pékinois ont l'habitude de dire ensemble pomme, pêche et grenade (p'ing-kouo, t'ao, che-lieou), or che-lieou, grenade, à la même prononciation que che-lieou, seize.

Yang. — Que tu sois fiancée ou non, cela dépend de tes maîtres ? De quoi se mêle-t-il ?

Yun-eul. — Je disais comme vous, mais il me dit « Si tu n'es pas fiancée, promets-moi ! je te ferai faire des épingles, je t'achèterai des bracelets ! »

Yang. — Quel discours ? Tu devais lui parler de ton maître !

Yun-eul. — Hélas ! j'aurais mieux fait de ne pas parler de vous !

Yang. — Et alors ?

Yun-eul. — Il a dit : « Je m'amuserai bien aussi avec Monsieur et Madame ! »

P'an. — Voilà ton meilleur ami ! Tiens ! (*Elle crache.*) Voilà ton meilleur ami !

Yang, *à part.* — Hé ! Che Hieou ! je t'ai pris pour sage, mais qui aurait cru cela de toi?... Mais Che Hieou aussi a parlé d'elle ! (*A P'an.*) Eh bien ! sœur K'iao, tu méprises Che Hieou derrière le dos, Che Hieou aussi, derrière le dos, a parlé de toi...

P'an. — Je suis une femme, qu'a-t-il à parler de moi ? Qu'a-t-il dit ? Parle ! je t'écoute !

Yang. — Il vaut mieux ne pas en parler, on serait bien gêné !

P'an. — Pourquoi gêné ? Qu'a-t-il dit ? Parle ! je t'écoute !

Yang. — Non ! il vaut mieux pas !

P'an. — Qu'importe ! Parle !

Yang. — Il a dit que toi...

P'an. — Qu'a-t-il dit de moi ?

Yang. — Que tu as des relations secrètes avec un bonze !

P'an. — Comment ? c'est Che Hieou qui a dit ça ?

Yang. — Si ce n'est lui, est-ce donc moi qui m'attribue cet honneur ?

P'an. — Che Hieou ! Tu n'es qu'un œuf de tortue ! (*A Yun-eul.*) Yun-eul, donne-moi des ciseaux que je me coupe les cheveux. Je vais devenir bonzesse, je ne veux plus vivre ! Oh ! Oser dire que je pêche avec un bonze !

(*Elle pleure, Yun-eul aussi.*)

Yang. — Ne pleurez pas ! Ne pleurez plus ! Je lui demanderai de faire nos comptes et de s'en aller aussi tôt que possible !

P'an. — Tu peux donc te séparer de ton meilleur ami ?

Remarquons ici que les pièces sur les adultères, si rares dans le genre historique, sont fréquentes dans le genre romanesque. Constatons aussi que ces drames se terminent toujours par les châtiments des coupables. Ainsi, dans le drame *Ts'ouei P'ing-chan*, P'an K'iao-yun, Hai T'ou-li, même leur complice, la soubrette Yun-eul, ont une fin tragique. Le même sort est réservé à Mme Yen P'o-hi et à Tcheng Wen-yuan avec qui

celle-ci trompe son ami, Song-Kiang (232, 233, 234); pour P'an Kin-lien qui assassine lâchement un mari infirme et à son amant et complice, Si-men K'ing (239), etc.

Le genre romanesque est riche en pièces d'amour sentimental : amour pur et poétique des fiancés, amour fidèle et éprouvé des époux, amour sincère des courtisanes... Il y a là des petits tableaux d'amoureux ayant pour sujet la rencontre des fiancés en dépit de la surveillance des parents, mais conformément aux rites qui exigent le respect réciproque (279); l'entrevue des fiancés amoureux, quand l'amant s'est introduit en se déguisant en femme (252); les drames sur le chagrin et le désespoir de Lin Tai-yu, célèbre héroïne considérée comme modèle de jeune fille amoureuse (258, 259); l'histoire romanesque de Wang Pao-tch'ouan, fille du premier ministre, qui épouse un mendiant, Siue P'ing-kouei, contre la volonté de son père et devient plus tard reine (261 à 267); l'amour de la courtisane Sou San pour Wang Kong-tsen qui, grâce à l'aide de celle-ci, a pu prendre part aux concours impériaux et obtenir le poste d'ambassadeur (271 à 273); le courage de Song Ts'iao-kiao qui sauve son fiancé en risquant la mort pour s'approcher de l'impératrice et lui réclamer justice (269, 270); le mariage de T'ien Yu-tch'ouan avec la fille du gouverneur Lou Lin à qui il a sauvé la vie et dont, auparavant, il a tué le fils. La nuit nuptiale est la scène principale de cette pièce : T'ien, loyalement, révèle toute la vérité à la nouvelle mariée qui lui sait gré d'avoir sauvé son père et qui le hait en même temps parce qu'il a tué son frère, mais un autre sentiment se joint à la reconnaissance et à la haine : l'amour qui triomphe (329).

L'amour est sacré, en Chine comme ailleurs, les pièces sur Wang P'ao-tchou'an le prouvent : l'ordre paternel auquel doivent obéir tous les fils et toutes les filles est négligé quand il s'agit de l'amour. Le père qui fait obstacle à l'amour sincère d'un enfant est un rôle antipathique, le ministre Wang qui, en père égoïste, préfère un gendre riche à un jeune homme pauvre, est raillé sur la scène. Tandis que les parents de l'héroïne du *Houa . t'ien ts'ouo*, « La Méprise au champ fleuri » (326), qui laisse librement leur fille choisir son futur époux, sont deux personnages chers au public.

Il faudrait remarquer ici que l'amour, chez les jeunes filles chinoises, se confond avec le mariage et par là avec le devoir. Les fiançailles sont un engagement sacré que nul ne peut rompre et rester fidèle, quelles que soient les circonstances, à l'homme auquel une femme s'est promise, constitue pour elle la vertu ts'ie, une des quatre vertus principales célébrées au théâtre chinois. Empêcher ses enfants d'être vertueux n'est pas digne de parents justes; par contre, les aider à faire preuve de vertu est leur devoir. Nous nous rappelons à ce sujet le sacrifice de la mère de Tcheou Yu-ki, dans la pièce historique *Ning-wou kouan*.

Dans le genre romanesque, nous trouvons aussi des drames d'action : pièces de pugilat, pièces policières, etc. En voici une des plus typiques :

Lien houan t'ao, « Le Château Lien houan ». — Teou Eul-touen, un héros de la forêt verte (lou-lin hao han, brigand), pour se venger du père de Houang T'ien-pa, un gendarme dont la vaillance est légendaire, vole le cheval offert à un prince par l'empereur et signe l'audacieux exploit par le nom de Houang San-t'ai, père du gendarme. Le gouverneur P'ong charge celui-ci de découvrir le voleur qui veut nuire à son père déjà mort. Houang T'ien-pa se fait introduire tout seul dans le château de Teou comme pugiliste de passage ayant un secret intéressant à lui confier. Il lui parle du beau cheval impérial et de son envie de le posséder. Teou, par fierté, montre son butin à l'inconnu. Quand Houang est sûr du méfait de Teou, il lui dit son vrai nom, lui apprend la mort de son père et le traite de lâche. Teou, furieux, veut le tuer, mais frappé par le courage du jeune Houang, il le conduit lui-même jusqu'à la porte du château, lui rendant tous les honneurs, et lui donne rendez-vous pour le lendemain en duel.

Voici un passage de cette pièce dont la déclamation est très appréciée et où apparaît en pleine lumière l'esprit chevaleresque du genre :

Teou. — Qui es-tu donc ?

Houang. — Son fils, T'ien-pa !

Teou. — Ah ! T'ien-pa ! Tu as de l'audace ! La haine que je garde contre ton père est grande et profonde comme la montagne et la mer ! Ma vengeance tombera sur toi !

Houang. — Maître Teou ! comment avez-vous noué cette haine contre mon père ? Si vous arrivez à l'expliquer avec raison et conformément au sentiment, ce sera bien; mais si votre raison est forcée et votre sentiment faux. Maître Teou ! vous ne serez pas digne d'être un homme, un héros.

Teou. — Ecoute, T'ien-pa ! Ton père avait ordonné à Ki Ts-iuan de venir m'emprunter de l'argent en apportant sa lance comme garantie. J'ai fort mal reçu ce dernier qui alla surexciter ton père. A l'auberge de la maison Li, ton père et moi, nous nous sommes battus. Ton père, n'ayant pu vaincre mes armes, lança une balle. Un peu distrait, je n'étais pas sur mes gardes et je fus renversé dans la poussière. Tous les pugilistes déclarèrent que moi, qui m'appelle Teou, qui étais jeune, je ne pourrais vaincre ce vieillard de plus de cinquante ans ! Et je fus réduit à quitter Ho-kien pour venir m'installer à Lien-houan-t'ao. J'ai parlé et je pense que tu ne sauras échapper à ma justice !

Houang. — Ce n'était que pour ça ! J'ose vous demander, maître ! pourquoi mon père voulait-il vous emprunter de l'argent ?

Teou. — Pour porter secours au sous-préfet P'ong P'ong, de San-ho !

Houang. — Comment était-il, en tant que fonctionnaire, ce P'ong P'ong.

Teou. — C'était un fonctionnaire juste, impartial.

Houang. — Etant impartial et juste, pourquoi lui avait-on enlevé la fonction ?

Teou. — Il était la victime de Wou Wen-houa !

Houang. — Et après ?

Teou. — Il fut élevé au poste de préfet de Ho-kien-fou.

Houang. — Et Wou Wen-houa ?

Teou. — Justice en fut faite à San-ho !

Houang. — Où est-il P'ong P'ong ?

Teou. — Il est premier ministre de la Cour, son rang est parmi les trois grands de l'empire !

Houang. — Est-il loyal ou traître ?

Teou. — Hautement loyal !

Houang. — Loyal ?

Teou. — Loyal !

Houang. — Très bien ! Très bien ! Quand mon père vous empruntait de l'argent, ce n'était pas pour lui-même, mais pour secourir un homme bon et loyal ! Nous qui appartenons à la forêt verte, nous respectons les sujets loyaux, les fils pieux, les serviteurs fidèles et les femmes vertueuses; nous détestons les juges partiaux, les fonctionnaires corrompus, les filous dangereux et les bourgeois tyraniques ! Vous deviez sortir l'arme de son fourreau pour aider mon père mais, loin de le faire, vous avez aidé un chef puissant à faire du mal. Maître Teou ! vous n'êtes pas un héros, vous n'êtes pas un homme !

Teou. — Assez ! Lien-houan-t'ao n'est pas un endroit pour exercer ton éloquence ! Mes frères ! arrêtez-le !

Les Satellites. — Ho !

Houang. — Assez! Moi, T'ien-pa, je suis venu chez vous sans apporter un seul pouce de fer ! mais vous, vous vous appuyez sur le nombre des guerriers de Lien-houan-t'ao ! Eh bien ! venez, prenez-moi et mettez-moi en dix mille morceaux. Si je fais la moindre grimace, je ne serai pas digne d'être le descendant de la famille Houang.

Teou. — Pourquoi, d'ailleurs, tout ce monde ? Je peux t'arrêter moi-même !

Le Chef des Satellites. — Attendez ! Il n'est certainement pas seul, ses amis doivent être au pied de la montagne. Demain, battons-nous en duel ! Nous nous battrons un contre un et nous agirons ainsi en héros et en hommes !

Teou. — Très bien ! T'ien-pa, nous nous battrons demain, un contre un, en héros et en hommes !

Houang. — Si je ne peux vaincre, je me soumettrai volontiers à recevoir le châtiment que vous vouliez infliger à mon père. Et vous, maître ?

Teou. — Si je ne peux vaincre, je vous présenterai le cheval impérial et vous suivrai jusqu'entre les mains des autorités pour me constituer prisonnier.

Houang. — Parole d'homme ?

Teou. — Comment pourrai-je m'en repentir ?

Houang. — Je vous demande congé !

Teou. — Attends! J'ai été à ta rencontre pour te recevoir et je veux te reconduire jusqu'à la porte du château. Gardes ! Présentez les honneurs militaires à T'ien-pa pour le reconduire.

***

Cette scène nous semble particulièrement caractéristique du genre romanesque dont elle évoque bien les situations dramatiques, les esprits chevaleresques et ce qu'on pourrait appeler les sentiments « cornéliens ».

APPENDICE

Le Théâtre nouveau

La construction du premier théâtre à l'européenne. — Hia Yue-chan, fondateur de « Sin wou-t'ai » (Scène nouvelle). — Les différents théâtres nouveaux à Changhaï et à Pékin.

Le début de la représentation des pièces divisées en actes et avec décors dans les collèges. — Le premier acteur professionnel du théâtre nouveau, Wang Tchong-cheng. — Ses organisations et ses œuvres. — L'adaptation de *La Dame aux Camélias*, ses succès. — Hia Yue-chan, dramaturge; son œuvre capitale: *Hei ki yuan houen*, « Les Mânes du Monde Noir ».

Les troupes professionnelles du théâtre nouveau après la mort de Wang Tchong-cheng: leur sort et les pièces qu'elles ont jouées. — L'influence des représentations du théâtre nouveau par les professeurs et les élèves du « Nan K'ai College » de Tientsin. — L'exploitation des pièces de cette Ecole par le Kouang-to-leou, théâtre de Pékin. — Les pièces composées par M. Yang, le directeur de ce dernier théâtre. — Le prestige de l'Ecole de King-tiao sur le théâtre nouveau.

M. Ngeou-yang Yu-ts'ien, dramaturge moderne. *Li Souei yu*, drame d'amour en cinq actes, de M. Lieou Kieo-jen.

Le Théâtre nouveau, désigné en Chine sous les noms de Sin hi, « Théâtre nouveau », et de Wen ming hi, « Théâtre civilisé », a commencé à paraître dans les grandes villes, notamment à Changhaï, vers 1906, à la fin du règne de l'empereur Kouang-Siu. Il se manifesta sous deux aspects :

1° Construction de théâtres avec scène à coulisse ;

2° Représentation de pièces divisées en actes et avec décors.

La construction du premier théâtre à l'européenne eut lieu à Changhaï, vers 1910, dans le quartier des « Seizes Magasins du Marché Sud », Nan che che lieou p'ou, sous la direction de Hia Yue-chan et de Yao Po-hin, acteurs et directeurs de théâtre. Le théâtre prit le nom de Sin wou t'ai, « Nouvelle estrade de danse, ou Scène nouvelle ». Comme le public n'avait jamais vu un théâtre de ce genre et surtout cette scène en retrait, au lieu

d'être en avancée comme les vieilles scènes, le succès du Sin wou t'ai fut très grand, bien qu'on y jouait des pièces du répertoire de King-tiao, avec seulement quelques décors. Nombreux furent les imitateurs; l'année suivante, en 1911, parut la « Grande Scène », Ta wou t'ai, puis la « Salle du Théâtre Nouveau », Sin kiu tch'ang, aujourd'hui la « Scène de l'Union », Kong wou t'ai; la « Scène de chant », Ko wou t'ai, aujourd'hui le « Cinéma de France », Fa kouo ying hi yuan; la « Première Scène Cannelle Rouge », Tan kouei ti yi t'ai; la « Scène Centrale », Tchong wou t'ai, et la « Scène deux fois nouvelle », Sin sin wou t'ai, aujourd'hui la « Scène Cigale Céleste », T'ien ch'an wou t'ai, etc. En 1913, le Sin wou t'ai construisit une nouvelle salle à Kieou mou ti, dans le nouveau quartier commercial, en abandonnant celle de Nan che che lieou p'ou. Ce fut le théâtre le plus vaste et le plus richement décoré que la Chine ait jamais eu, mais il fut détruit par un incendie quelques jours après l'inauguration. La salle actuelle de Sin wou t'ai est une reconstruction. Elle est aussi vaste, mais la décoration est beaucoup plus simplifiée.

A Pékin, le Ti yi wou t'ai, « La Première Scène », est le premier théâtre nouveau. Il a été construit en 1916. Le Sin ming hi yan, « Théâtre Nouvelle Lumière », a été inauguré en 1918 et le Tchen kouang hi yuan, le « Théâtre Lumière de la Vérité », en 1921. Un ancient théâtre, le Kouang to leou, le « Pavillon des Vertus répandues », s'est transformé en théâtre nouveau en 1917.

La représentation des pièces, divisées en actes et avec décors, a débuté à Changhaï dans les collèges fondés par les missionnaires européens. Plus tard, des collégiens, amateurs de théâtre nouveau, aidés par des commerçants, fondèrent des sociétés de théâtre en dehors des écoles, mais ils n'obtinrent pas de succès. Leurs pièces, pauvres en action et entièrement dialoguées, sans chants ni musique, n'ont pas plu au public.

Le premier acteur professionnel du théâtre nouveau est Wang Tchong-cheng; c'est lui qui a popularisé le décor et les pièces divisées en actes. Il fonda le Tch'ouen yang cho, « la « Société Soleil du Printemps », vers 1907, et réussit à donner plusieurs représentations d'une pièce écrite par lui et par les membres de la Société. Sa pièce s'appelle *Hei nou yu t'ien*, « Le Cri d'indignation des esclaves noirs », et fut appréciée par le pubic. C'est une pièce en cinq actes et mêlée de chants : les acteurs portaient des costumes européens mais chantaient des airs de Eul Houang. Wang ne fut pas satisfait de cette fantaisie de King-tiao et la société fut dispersée. Aussitôt après, il organisa l' « Ecole de théâtre T'ong-kien », Tong-kien hi kiu hio t'ang, et les élèves lui vinrent en grand nombre. Après quelques mois d'étude, il fit représenter, à Tch'ouen sien tch'a yuan, une pièce entièrement dialoguée, *Kia-yin-hiao tchouan*, « L'Histoire de Kia-yin ». Le résultat fut brillant, mais malheureusement compromis par les dettes du propriétaire du théâtre, poursuivi par ses créanciers; Wang se vit

privé de ses décors et de ses costumes, confisqués en même temps que le théâtre par les autorités. La pièce n'eut que trois représentations. Ses élèves, avides de gloire et de fortune, abandonnèrent leur maître et allèrent faire des tournées dans d'autres villes, mais se dispersèrent bientôt sans avoir obtenu de succès. Cependant, Wang fut engagé par le Sin wou t'ai, qui venait d'être inauguré. Il y joua ses nouvelles œuvres comme une vedette dans la pièce fondamentale, les autres pièces du programme étant toujours du répertoire King tiao.

Parmi les pièces qu'il joua à Sin wou t'ai, *Sin tch'a houa*, « Nouvelle Fleur de Camélia », est particulièrement remarquable. Cette pièce est adaptée du roman français, *La Dame aux Camélias*, traduit en chinois par le romancier Lin Chou (1851-1924), sous le nom de *Tch'a houa niu yi che*, « L'Histoire de la Dame aux Camélias » (1). C'est un des premiers romans européens traduits en chinois et sûrement le premier qui obtint tant de succès et fut populaire. Le nom de Dumas fils est très connu sous la transcription Siao Tchong-ma, « Petit Dumas ».

La pièce tirée de ce roman fut un triomphe. Wang Tchong-chen, après l'avoir créée à Changhaï, vint la jouer à Tientsin et à Pékin. Partout, le public fut enthousiasmé. Cela s'explique, disons-le en passant, par le fait qu'en dehors de l'amour conjugal — entre fiancés ou époux — les Chinois ne connaissent que celui des courtisanes et qu'ils ne comprenaient pas la beauté féminine sans morbidesse. L'héroïne de Dumas fils possède donc toutes les conditions requises pour triompher sur les bords de Houang-ho et de Yang-tseu. Cette adaptation a beaucoup transformé l'œuvre originale; cependant, il est intéressant de constater que le roman, mis à la scène par Wang, ne diffère guère de la pièce de Dumas au point de vue de la distribution des actes, quoique celle-ci fut inconnue en Chine.

Parmi les personnages principaux, Marguerite Gauthier devient, dans la pièce chinoise, Mlle Sin Tch'a-houa, courtisane de Kharbine; Armand Duval devient Tch'en K'i-mei, jeune officier chinois; Varville devient général russe, etc.

Sin Tch'a-houa reçoit des amis, elle apprend l'amour de Tch'en K'i-mei pour elle. Touchée, elle accepte d'être sa maîtresse (1er acte). Le père de Tch'en est furieux de l'inconduite de son fils, il vient le trouver chez la courtisane, qui le reçoit pendant l'absence de l'officier. Il parle d'abord en père indigné, puis il supplie Sin Tch'a-houa de quitter son fils. Pour l'avenir de celui qu'elle aime, elle consent au sacrifice (2e acte). Dans un jardin public, Tch'en rencontre son ancienne amie en compagnie d'un général russe, il tente de le provoquer, mais est empêché par son père (3e acte). La guerre a éclaté entre la Chine et la Russie. Sin Tch'a-houa réussit à surprendre une copie du plan de bataille chez le général russe et

(1) Edité par *The Commercial Press*, à Changhaï 1903.

à la faire parvenir à l'armée chinoise (4e acte). Sin Tch'a-houa est malade. Le père, ému par le courage et le dévouement de Sin Tch'a-houa, a dit toute la vérité à son fils. Tous deux viennent voir la malade et l'invitent à entrer dans leur famille (5e acte).

Comme vous le voyez, dans l'adaptation chinoise, Marguerite ne meurt pas et la pièce, conformément au désir du spectateur, finit bien.

Wang donna ensuite quelques pièces « révolutionnaires », notamment *Ts'ao kouan jen ming*, « La Vie humaine comme un brin de paille », où il attaqua violemment la corruption et l'injustice des mandarins mandchous, l'action se passant à la veille de la Révolution. Epilogue vécu de cette tragédie : en 1910, Wang fut arrêté comme révolutionnaire et fusillé à Tientsin...

Ces pièces, qui servent de modèle au théâtre nouveau grandissant, n'abandonnaient pas la coutume du monologue narratif des personnages principaux. Une pièce de ce genre, jouée en 1912, *Na-po-louen*, « Napoléon », drame historique sur le divorce de cet empereur, débute par les inquiétudes du souverain sur l'héritage de son empire et se termine à la Malmaison. Or, le monologue narratif de Napoléon commence par ces mots : « Moi, Napoléon, empereur de France, héros sans pareil dans l'univers!... »

Cependant, les sujets d'actualité sont souvent traités et, avec ceux-ci, les costumes modernes ont fait leur apparition à la scène. Les décors ne sont plus symboliques, mais réels. La langue courante, langue telle qu'on parle tous les jours, a été adoptée.

Hia Yue-chan, dont nous avons vu le nom comme innovateur dans la construction du théâtre à l'européenne, est aussi un habile et puissant dramaturge. Son œuvre personnelle et capitale est sans doute le *Hei ki yuan houen*, « Les Mânes du monde noir », ou des « Prisonniers de la fumée ». C'est l'histoire d'un riche commerçant qui, avant de mourir, force son fils à fumer de l'opium, espérant que la drogue, amortissant l'énergie débordante des jeunes gens, préservera son fils des extravagances. Mais Kia-Fa-kie, le fils, devient un fumeur effréné et cause la destruction complète de sa famille...

La pièce est divisée en 23 mou, « rideaux ou tableaux » (2), dont chacun porte un sous-titre, savoir :

1er *tableau* : Obéissant aux parents, Kia Fa-kie comence à fumer de l'opium et devenir un grand fumeur.

2e *tableau* : A cause de l'opium, Kia ne se rend pas au chevet de son père mourant.

---

(2) C'est une genre que Hia Yue-chan a créé et dont le théâtre nouveau se sert jusqu'à présent.

3e *tableau* : Pendant la veillée mortuaire de son père, Kia ne peut s'empêcher de fumer devant le cercueil.

4e *tableau* : Dominé par l'opium, il reste toujours près du fumoir.

5e *tableau* : Pour tromper les siens, il achète des pilules.

6e *tableau* : Les pilules empoisonnent par accident son jeune fils et la grand'mère en meurt de chagrin.

7e *tableau* : Quand le patron néglige les affaires du magasin, les employés s'en emparent.

8e *tableau* : Mme Kia se rend au cimetière pour pleurer ses beaux-parents et son fils.

9e *tableau* : Obstiné à fumer, il accule sa femme au suicide.

10e *tableau* : Les créanciers réclament leur argent.

11e *tableau* : Traduit devant le tribunal, sa physionomie de fumeur étonne le juges.

12e *tableau* : En prison, une bouchée d'opium coûte 40 dollars.

13e *tableau* : Perdant le procès, le reste de sa fortune y passe.

14e *tableau* : Il quitte, avec sa fille, sa maison pour se réfugier à la campagne.

15e *tableau* : Pauvre, mais belle, sa fille excite des convoitises.

16e *tableau* : Plutôt sacrifier l'honneur de sa fille que l'opium...

17e *tableau* : L'argent que sa fille lui procure est dépensé en fumée.

18e *tableau* : Une fille de bonne famille est forcée de vendre ses sourires.

19e *tableau* : Après une semaine de séjour au fumoir, il est devenu vagabond.

20e *tableau* : Il se querelle avec un de ses créanciers, il devient tireur de pousse-pousse.

21e *tableau* : En tirant la voiture, il voit de ses propres yeux la dégradation de sa fille.

22e *tableau* : En cherchant à s'approcher de sa fille, il est battu par les souteneurs.

23e *tableau* : Il se meurt, un sursaut de conscience lui fait écrire un testament conseillant aux autres de ne pas fumer l'opium.

Le sujet du *Hei ki yuan houen* est actuel, la situation de Kia Fa-kie est tragique et les péripéties en sont bien menées. Cependant, c'est violent, direct, excessif. L'exagération et la charge sautent aux yeux et cette expiation finale décèle toujours les conventions moralisatrices du théâtre chinois. Si ce n'est par le triomphe de la vertu, Hia Yue-chan termine son œuvre par la punition du vice.

Ses efforts de construction sont éparpillés, les actions de la pièce forment un ensemble disparate. Elle ressemble plutôt aux pièces du répertoire de King tiao, dites à épisodes, qu'à une œuvre dramatique de haute classe. Mais c'est une œuvre généreuse et sincère à laquelle son auteur

travaillait avec tout son cœur : frappé du nombre toujours croissant des victimes que faisait l'opium autour de lui, Hia Yue-chan, en montrant un cas typique et exemplaire, souhaitait, espérait, voulait que ses compatriotes s'en libérassent.

Ce n'est cependant pas dans cette pièce moralisatrice, pas plus que dans ses autres travaux, que se trouve son meilleur titre de gloire : Hia Yue-chan est avant tout l'animateur du théâtre nouveau de Changhaï, qui a servi de modèle à tout le théâtre chinois réformé. Par son génie d'organisateur (3), par sa foi en l'amélioration théâtrale en Chine, par son ardeur au travail, il sut donner un élan extraordinaire au mouvement de réforme dramatique qu'il avait créé et qui continue encore aujourd'hui. Il mérita vraiment d'être considéré, avec Wang Tchong-cheng, comme le père du Théâtre nouveau.

Après la mort de Wang Tchong-cheng, une seconde troupe professionnelle du théâtre nouveau, « Tsin houa t'ouan », (la Troupe de l'Evolution), fut organisée à Changhaï en 1912. Elle donna des représentations à Sin sin wou t'ai. Mais elle n'a duré que deux mois.

En 1913, une autre troupe fut fondée par Tcheng Tcheng-ts'ieou, la première personne qui tenta l'industrie du cinéma en Chine. Son studio n'ayant pas donné un bon résultat, il rassembla ses artistes de cinéma pour former la troupe Sin min-cho, la « Société du Peuple nouveau », qui, encouragée par la presse, obtint un grand et durable succès. Influencé par son succès, de nombreux théâtres donnèrent des « pièces nouvelles ». En 1915, on comptait à Changhaï six ou sept théâtres de ce genre. Il y eut même une construction spéciale pour le Théâtre nouveau, ce fut le Siào wou t'ai, la « Petite Scène », aujourd'hui, le Siao wou t'ai, la « Scène du Rire ». On sait que la construction des théâtres à l'européenne n'était pas destinée au Théâtre nouveau et la Petite Scène fut le premier et le seul théâtre de la nouvelle école. On appela cette époque la renaissance de Sin hi.

Citons parmi les pièces de ce temps : *Hen hai*, « La Mer du Regret », une histoire d'amour. Une jeune fille s'enfuit pendant les troubles des Boxers, en 1900, avec sa mère et son jeune fiancé, qui est son ami d'enfance. Par pudeur et suivant le rite, les fiancés n'osent se parler et,

---

(3) On sait qu'en 1910, il a réussi à créer, malgré mille difficultés, la première scène nouvelle à Changhaï sous le nom de Hin Wou-t'ai. Dans ce théâtre, construit d'après l'architecture européenne, muni même d'une scène roulante, se fit la première apparition en Chine des décors réels et des costumes modernes. Puis en 1913 il fit construire un second théâtre nouveau mais un incendie inopiné détruisit l'œuvre de Hia Yue chan ; ce qui fit dire aux superstitieux qu'il avait offensé les dieux en rompant avec la sainte Tradition. Mais Hia n'était pas homme à s'effrayer, il fit construire sur le même emplacement un nouveau bâtiment qui est aujourd'hui prospère.

pendant le voyage, la jeune fille laisse son soupirant suivre à pied la voiture, sans oser l'inviter à s'installer auprès d'elle. Il s'égare. A l'auberge, elle fait tout pour le retrouver, mais en vain. Quelques années après, son père lui apprend que son ancien fiancé, corrompu par de mauvaises fréquentations, est devenu voleur et fumeur d'opium. Elle implore son père, qui veut rompre les fiançailles. Emu par l'amour sincère de sa fille, qui s'accuse elle-même comme responsable des malheurs de son fiancé, il l'envoie chercher. Le malheureux jeune homme arrive enfin, malade et déséquilibré. Elle le soigne avec un dévouement maternel. Il meurt et elle entre au couvent.

Dans la même catégorie, citons *T'ie pi kiue*, « Le Sang du Pinceau en fer », pièce révolutionnaire. Un jeune journaliste radical est fusillé par un mandarin mandchou. Sa sœur, pour le venger, se fait introduire dans le palais du mandarin comme concubine. Judith chinoise, elle poignarde l'Holopherne mandchou, appesanti par les fumées de l'ivresse, non sans avoir, au préalable, proclamé tous ses crimes.

Le succès relativement considérable de ces pièces n'a cependant persisté que pendant quatre ou cinq ans : les entr'actes n'ont pas plu au public, qui n'a pu en prendre l'habitude. Aujourd'hui, le véritable Théâtre nouveau ne trouve plus la place que dans les parcs d'attraction, sur une de leurs nombreuses scènes, le public pouvant, pendant le changement de décors, aller voir d'autres spectacles, tandis que, dans les autres théâtres, les « pièces nouvelles » doivent s'adapter au cadre du King tiao et supprimer les entr'actes; on continue, en ce cas, à jouer devant le rideau, pendant qu'on prépare la mise en scène. Quant au chant, il a reconquis toute son importance.

Pendant cette courte période de floraison, plusieurs genres de Théâtre nouveau ont apparu. Nous avons vu que le « Théâtre nouveau » a débuté par des pièces d'amour et de politique révolutionnaire; il les abandonna ensuite pour des pièces policières, comme *Tsieou che wo*, « C'est moi! », *K'an wou tch'ou*, « On ne peut deviner », etc. Celles-ci furent délaissées à leur tour pour des pièces dites Chen kouai hi, « Théâtre de dieux et de démons ». La pièce caractéristique de ce genre est *Ki-kong houo fo*, « Ki-kong, bouddha vivant », tiré du roman poulaire *Ki-kong tchouan*, « L'Histoire de Ki-kong ». C'est ici que le Théâtre nouveau a repris la composition dramatique du King-tiao, avec cette différence d'avoir des actes extrêmement longs, coupés par des tableaux de grande mise en scène. La représentation d'une pièce de ce genre demande une séance de cinq à six heures sans arrêt et quelquefois même plusieurs séances. Puis vinrent les pièces d'actualité, comme l' « Histoire de Yen Joueicheng », jeune étudiant qui, influencé sans doute par quelque film d'aventure, conduisit en automobile son amie, une riche courtisane, dans un champ et l'y étrangla pour la voler. La pièce enrichit nombre

de directeurs. Et, enfin, on lança les pièces soi-disant historiques, comme *Li mao houan t'ai tseu*, « Substituer un renard au prince héritier », *Tchou-ko Leang tchao ts'in*, « Le Mariage de Tchou-ko Leang », etc.

Bien que le « Théâtre nouveau » ait repris la composition dramatique du King-tiao, il a néanmoins beaucoup changé quant aux chants, aux costumes, au maquillage, aux ballets militaires, etc.; beaucoup de conventions sont supprimées, ce qui est une véritable révolution. Mais, sans méthode ni but précis, le « Théâtre nouveau » n'a donné que des fantaisies pleines de défauts.

Après avoir résumé ainsi l'histoire du Théâtre de Changhaï, il convient de dire quelques mots sur celui du nord de la Chine. A Tientsin, en effet, une école locale fit apprécier la valeur du Sin hi. Ce fut Nan K'ai hio hiao, « Nan K'ai College », aujourd'hui Nan K'ai ta hio, « Nan K'ai University », où professeurs et élèves donnèrent une ou deux fois par an, à l'occasion des grandes fêtes publiques ou scolaires, des représentations de Théâtre nouveau — dialogué et divisé en actes — qui eurent un grand retentissement.

Intéressé par ce succès, un directeur de théâtre pékinois, M. Yang de Kouang-To-leou, réussit à obtenir l'autorisation d'exploiter les « nouvelles pièces » de Nan K'ai, œuvres des professeurs de cette école, dont M. Ma Ts'ien-li, qui, d'ailleurs, comme ses collègues, n'a jamais signé ses créations. Il transforma la scène de son théâtre pour pouvoir placer des décors et, en 1917, il donna les pièces du répertoire de Nan K'ai. Kouang-To-leou fit et fait encore d'excellentes recettes. Mais là comme à Changhaï le Sin hi n'a pu garder la division des actes, on a dû ajouter des intermèdes pendant le changement des décors et insérer des chants en Eul Houang ou en Ts'in Ts'iang.

Parmi les pièces qui ont obtenu le plus de succès, citons *Ngen Yuàn Yuân*, « Le Bienfait, la Haine et l'Amour ». Un mendiant est recueilli et adopté par un richard qui a perdu son fils. Or, on retrouve ce dernier. Le père aime également son fils adoptif et son vrai fils adore l'étranger comme son frère. Le père meurt. L'étranger se montre ingrat et cruel, il fait venir à la maison sa mère et sa sœur. Pour s'aproprier la totalité de l'héritage, il décide d'assassiner le vrai fils de la famille. La mère du traître se charge de lui procurer le poison nécessaire. Mais le jeune homme réussit à s'enfuir. Le traître se lance à sa poursuite, mais il est attaqué par un brigand et se voit sauvé par celui-là même qu'il voulait mettre à mort. Honteux et repentant, il ramène à la maison son sauveur gravement blessé. Il lui demande pardon et s'en va en laissant la maison au véritable héritier. Celui-ci se mariera avec la sœur de l'étranger.

Yi yuan ts'ien, « Un Dollar ». Un avare refuse de payer une dette à son futur gendre qui a sa mère malade. Il avait conclu les fiançailles de sa

fille avec le fils de son ami, qui était très riche, mais l'ami est mort et la famille ruinée: l'avare veut rompre les fiançailles. Comme le fiancé est fort poli et réclame son dû, non comme un créancier, mais humblement, comme un obligé, l'avare lui offre généreusement un dollar. Le fiancé, blessé et indigné, s'en va. La fiancée, qui a surpris la scène, envoie lui porter de l'argent et une lettre où elle lui jure fidélité. Le frère du fiancé, que l'on croyait mort, rentre à son pays, millionnaire. L'avare change immédiatement de physionomie et le mariage de sa fille a lieu, à la joie de tout le monde.

Yang, avec une collaboration, essaya de composer des pièces nouvelles, dont quelques-unes méritent l'attention :

Tseu yeou pao kien, « Précieux miroir de la liberté », histoire d'une étudiante qui, éprise de liberté, se voit trompée et abandonnée et, de chute en chute, devient courtisane et meurt d'une maladie affreuse.

Eul lie niu, « Histoire de deux héroïnes », pièce d'actualité. Deux filles d'un tireur de pousse-pousse de Tientsin se donnent la mort en avalant des allumettes pour ne pas tomber dans les mains d'un filou. Celui-ci les convoitait pour les faire entrer dans une maison clandestine, tandis que leur père, vieux et malade, ne pouvait les défendre.

Yen Tche p'an, « Verdict de Yen Tche ». Mlle Yen Tche est amoureuse de Nieou, jeune lettré de bonne famille. Elle se confie à son amie, Mme Wang. Celle-ci, indiscrète, raconte le secret de la jeune fille à son amant Hiu qui depuis longtemps désirait Mlle Yen Tche. Il va frapper à sa porte pendant la nuit au nom du lettré Niu qu'elle aime. Mlle Yen Tche ouvre sa porte, mais comme le faux lettré est brutal, elle le repousse et menace de crier. Hiu se sauve en emportant un des petits souliers de la jeune fille qui le prend toujours pour le lettré. Il va raconter son aventure à sa maîtresse qui se fâche. Leur discussion est surprise par Mao Ta, un amoureux éconduit de Mme Wang, qui venait pour se venger. Il ramasse le petit soulier que Hiu a perdu et, entrevoyant une autre occasion de satisfaire sa passion, il va chez Mlle Yen Tche. Mais il se trompe de porte, tue le père de Yen Tche et laisse tomber le petit soulier. Le lettré est accusé, et, ne pouvant prouver son innocence, il avoue, pour éviter la torture, le crime qu'il n'a pas commis. Fort heureusement, un juge clairvoyant est saisi de l'affaire; il emprisonne dans une chambre noire toutes les personnes soupçonnées et il les prévient que les divinités viendront marquer sur le dos le vrai coupable ; Mao, qui a peur, se tient debout, le dos contre le mur où le juge a fait mettre une couche de peinture fraîche. Il condamne les vrais coupables et marie Yen Tche et Nieou, les deux amoureux si cruellement éprouvés.

Ces pièces, dont la dernière figure dans le répertoire Hi k'ao (4), sont plutôt considérées comme des pièces de l'Ecole de King tiao que comme des Sin hi proprement dits. En effet, leur composition, avec des monologues narratifs, des poésies, des chants, etc., est bien du King tiao. La seule différence est qu'elles sont jouées avec des décors, et encore, depuis la construction des théâtres à l'européenne, les anciennes pièces de King-tiao sont elles-mêmes jouées avec des toiles de fond.

Tel est l'état actuel du Sin hi, du Théâtre nouveau, qui, après un bref succès, ne trouve plus aujourd'hui de place que sur les scènes secondaires; par contre, son influence, plutôt celle des décors, se fait de plus en plus sentir dans les pièces de King tiao.

Pour finir cette étude sommaire, disons encore que les amateurs continuent toujours leurs recherches d'un Théâtre nouveau. Certains extrémistes projettent la suppression totale du théâtre de King tiao et l'introduction des œuvres de l'Europe. Ils parlent beaucoup d'Ibsen, de Bernard Shaw, etc., mais leurs efforts sont vains. Parmi les pièces occidentales jouées en Chine, en dehors de l'adaptation de *La Dame aux Camélias*, *Le Marchand de Venise*, de Shakespeare, sous le nom de *Jeou tsiuan*, « Le Contrat de Chair », et *L'Oiseau Bleu*, de Maeterlinck, seuls, ont obtenu quelques succès. Le premier est souvent repris dans les parcs d'attractions, à Pékin et à Changhaï, par les troupes de Sin hi proprement dites, et le second a été maintes fois joué par les étudiants et les étudiantes. Retenons aussi le nom de M. Ngeou-yang Yu-ts'ien, un des rares dramaturges chinois modernes qui joue des rôles de Siao tan en amateur. En dehors de ses pièces de King tiao, qui, d'ailleurs, sont généralement estimées, comme *Ts'ing Wen pou ts'ieou*, « Ts'ing Wen raccommode la fourrure », et *Tai Yu tsang houa* (5), « Tai Yu ensevelit des fleurs », pièces tirées du célèbre roman *Hong leou mong*, « Le Rêve du Pavillon rouge » — ses dernières pièces sont de conception tout à fait nouvelle — jamais une pièce, depuis la naissance du Sin hi en Chine, n'a mérité autant ce nom que celle qu'il a écrite en 1924, *Houei kia yi heou*, « Après le retour à la famille », pièce en un acte :

Un jeune étudiant rentre d'Europe dans sa famille, à l'intérieur de la Chine. Il fait part de son intention de divorcer à sa femme qui, pendant sa longue absence, soigna ses parents comme une bru parfaite. Mais il la juge nulle et incapable de comprendre la vie comme la comprend la jeunesse moderne en la personne de sa camarade d'école qu'il a séduite et compte épouser. Il a laissé celle-ci à Changhaï pour lui éviter l'aspect lamentable de sa maison simple et modeste et lui cacher l'existance de sa femme. Mais la jeune fille européanisée, ayant appris la

(4) Voir le répertoire Hi k'ao, livre 26.

(5) Voir notre répertoire, pièces 257, 258.

vérité, survient; elle parle haut et menace, tandis que la femme « chinoise » cède par résignation et devoir.

La pièce, m'a-t-on dit, a été représentée à Changhaï en 1925 avec un vif succès.

Un autre drame, appelé *Li Souei-yu* (6), est une pièce en cinq actes, dont l'auteur est Lieou Kio-jen. Cet écrivain, d'une nature renfermée, mystique et hardie, a adopté le premier, franchement et totalement, la forme européenne pour composer ses pièces, à la différence de Hia Yue-chan, Wang Tchong-cheng et autres, qui n'ont pu rompre entièrement avec les conventions de King-tiao.

C'est un drame d'amour à travers la transformation des mœurs chinoises.

En voici le sujet : Li Souei-yu, élevé par le cadet de ses oncles maternels, est envoyé par celui-ci en Europe pour y parfaire ses études, malgré l'opposition intransigeante de son oncle aîné, qui est, lui, resté traditionnaliste. Au moment du départ, son oncle cadet lui renouvelle la promesse du mariage, dès son retour, avec son unique fille, Mlle Chrysanthème. Ce sont là des fiançailles à l'ancienne mode, c'est-à-dire décidées exclusivement par les parents. Li Souei-yu a, comme compagnons de voyage, son ami Ngo-yang et la sœur de celui-ci, Mlle Nénuphar (1er acte).

Le 2e acte se passe à Paris; une sympathie affectueuse est née peu à peu entre Li Souei-yu et Nénuphar. Bientôt cette sympathie se transforme en véritable amour. Ils n'osent se l'avouer : lui parce qu'il est déjà fiancé à sa cousine, fille de son bienfaiteur, elle parce qu'elle n'est pas encore sûre que son amour soit partagé. Pour en avoir le cœur net, Nénuphar plus déliée et plus malicieuse, feint de flirter avec un Français et un autre Chinois. Jaloux, Li en souffre. Ngo-Yang surprend ses cris de détresse et lui conseille de se fiancer à Nénuphar. Les amoureux sont fiancés loin de leur foyer...

Rentré en Chine, Li Souei-yu n'ose annoncer ses fiançailles, de peur de donner une cruelle déception à son oncle, encore tout heureux de son retour, et à sa cousine qui l'a attendu vaillamment pendant quatre années. Enfin, son oncle l'amène à avouer. Chrysanthème, noble, fière et pleine de cette fidélité mystique, propre à l'ancienne Chine, qui veut qu'une femme ne peut avoir été promise et avoir appartenu qu'à un seul homme, se décide à prendre la robe des religieuses bouddhiques (3e acte).

Dans le 4e acte, un gouverneur militaire, ayant remarqué la beauté et le savoir de Nénuphar, lui demande avec insistance d'être sa « secrétaire

---

(6) L'analyse de cette pièce ainsi que les extraits sont empruntés à un article inédit de notre ami Dr Sie Cheou-k'ang, doyen de la Faculté des lettres de l'Université de Nankin, qui a traduit ce drame puissant et l'a fait jouer avec un grand succès, en 1927, à Bruxelles, au Théâtre Royal du Parc.

privée ». Devant le refus réitéré de la jeune fille, il la fait enlever par ses soldats. Amenée au palais du gouverneur, pressée par celui-ci, Nénuphar répond par une gifle. Un aide de camp trop zélé, croyant son chef menacé, abat la jeune fille d'un coup de revolver.

Maintenant que sa cousine est devenue bonzesse et que sa fiancée n'est plus, le pauvre Li Souei-yu n'a plus que deux désirs : ramener Chrysanthème à ses parents et venger Nénuphar assassinée. Il court depuis trois jours, sans se reposer, de monastère en monastère pour découvrir Chrysanthème. A la fin, il vient choir, épuisé et fiévreux, devant les portes du temple où se trouve sa cousine. Dans son délire, il voit le fantôme de Nénuphar à qui il veut montrer son cœur pur. Peu après Chrysanthème arrive, mais elle ne répond pas à l'appel suppliant de son cousin. Désespéré et épuisé, Li tombe et meurt. Du coup, tout l'amour résigné et candide de Chrysanthème est ranimé. Elle se jette en sanglotant sur le cadavre de son cousin, de son fiancé qu'elle n'a jamais cessé d'aimer (5e acte).

Ce résumé, par trop sommaire, ne saurait donner une idée suffisante de la psychologie de cette œuvre puissante. On y voit d'abord les caractères opposés des deux frères, oncles maternels de Li Souei-yu, dont l'un incarne la tradition et l'autre le modernisme. Puis la lutte et les tourments de Li, lui-même, qui est pris entre son amour — amour né d'une symphatie réciproque et d'une longue amitié — et son devoir qui, en l'occurrence, consiste d'une part à ne pas abandonner sa fiancée morale, si l'on peut s'exprimer ainsi, et, d'autre part, à satisfaire le désir de ses bienfaiteurs. Enfin, la psychologie des deux types de jeunes filles chinoises est pénétrante. Chrysanthème, résignée, mystérieuse, restée tout à fait chinoise, confond l'amour avec le mariage et considère l'amour comme un devoir, comme quelque chose de sacré. L'autre, Nénuphar, européanisée, plus active et plus personnelle, souffre et lutte pour assurer son futur bonheur. Toute la société chinoise en transformation est là...

Au point de vue purement théâtral, ce drame contient de fort belles scènes pathétiques. On en trouve des exemples dans les fragments suivants :

Li, *à part.* — Ce serait criminel de dissimuler encore. (*Haut.*) Non, mon oncle, le costume de Chrysanthème ne me déplaît pas, et encore une fois je la trouve parfaite... Mon oncle, excusez cet aveu tardif... J'aime Mlle Nénuphar et elle est ma fiancée.

Pan, *presque en colère.* — Qu'entends-je? Qu'as-tu dit? Tu t'es fiancé à notre insu ? Toi, Souei-yu, pour qui nous avons fait tant de sacrifices ? Toi, à cause de qui je me suis brouillé avec mon unique frère; toi, que j'ai élevé comme un fils; tu nous abandonnes au moment où tu es devenu un homme, à l'heure où nous nous sentons devenir vieux... Lorsqu'on a emporté le gibier, on ne s'occupe plus du chien de chasse...

Li. — Pardonnez-moi, mon oncle. Combien de fois me suis-je déjà maudit. Quel effort n'ai-je pas dû faire pour imposer silence à mon cœur. L'amour a été plus fort que moi. (*Se jetant aux genoux de son oncle.*) Si je vous cause du chagrin, soyez convaincu que je reste votre neveu dévoué, votre fils si vous le permettez. Je ne vous abandonne pas, ma tante et vous. Je ne peux pas vous abandonner. Je ne veux pas vous abandonner.

Pan, *apaisé mais découragé.* — Relève-toi, Souei-yu. Nul ne peut s'insurger contre l'amour. C'est la fatalité. (*A ce moment, vient Mme Pan.*)

Mme Pan. — Il est désopilant, ce Monsieur Ngo-yang. Que faites-vous là tous les deux ? Et si tristes ? Voyons ! (*A son mari.*) Est-ce ainsi que tu fêtes notre grand voyageur? (*A son neveu.*) Est-ce ainsi que tu récompenses notre attente ?

Pan. — Pauvre Chrysanthème, elle a attendu si vaillamment, elle sera bien déçue.

Mme Pan. — Quel ton sinistre ! Que veut dire cela ?

Pan. — Souei-yu est fiancé à Mlle Ngo-yang Nénuphar !

Mme Pan, *affolée.* — Non, non, ce n'est pas possible, ce n'est pas possible, Souei-yu fiancé à une autre que Chrysanthème ? Cela ne se peut pas. Il ne le fera pas. Souei-yu, dis que ce n'est pas vrai, que tu aimes ta cousine qui t'est destinée et qui t'aime, qui t'aime depuis longtemps. Ah ! tu ne réponds pas, tu veux donc briser son cœur, sa vie ?

Li. — Ma tante...

Pan *presqu'en même temps.* — Calme-toi, mon amie !

Mme Pan, *ne les écoutant pas.* — Elle en mourra, moi aussi. Tu vois, c'est bien simple de se débarrasser de nous. (*A ce moment paraît Chrysanthème.*)

Chrysanthème, *gaie.* — Papa, maman, venez, les invités s'étonnent de votre absence. Pourquoi êtes-vous si sombres comme des conspirateurs ? Oh ! si vous saviez comme on rit dans le salon. Venez donc ! cela vous égayera. Mais ne dirait-on pas qu'il y a un malheur. Qu'y a-t-il ? Que se passe-t-il ? Parlez...

Pan. — Plus tard, ma fille, plus tard...

Chrysanthème, *très pâle.* — Non, non, je veux savoir, je veux savoir, ne suis-je pas votre fille ? Cousin, dites-moi ce qu'il y a... Ah ! maman, j'ai peur... (*Se jetant contre sa mère qui cache mal sa douleur.*) Parlez ! parlez, je vous prie... Ah ! je sais... (*Elle s'évanouit, Li, après l'avoir portée sur un fauteuil, s'est précipité pour chercher un verre d'eau que Mme Pan porte aux lèvres de Chrysanthème.*)

Mme Pan. — Chrysanthème, Chrysanthème, reviens à toi ! Ta mère est là !

Chrysanthème *reprenant connaissance.* — Maman...

Mme Pan. — Chrysanthème, je suis ici. Comment te sens-tu ?

Chrysanthème *s'efforçant de se lever.* — Ce n'est rien, cela passera. Tu vois, c'est fini. C'est passé. Je suis très bien.

(*Li se retire dans son bureau.*)

Mme Pan. — Ne bouge pas, repose-toi.

Chrysanthème. — Mais non, mais non, nous allons rejoindre nos invités. Il ne faut pas qu'ils s'aperçoivent de quelque chose. Ce serait ridicule.

Pan. — Tu dois te reposer.

Chrysanthème, *debout.* — Non, père, allons au salon. (*Après avoir jeté un coup d'œil autour d'elle.*) Vous voyez, mon cousin y est déjà. Je vais encore rire avec nos invités. Je le veux. (*Elle s'en va soutenue par ses parents.*)

(Scène VII — Acte 2).

Voici encore un passage du dernier acte :

Dans le monastère de bonzesses. Il ne fait pas encore nuit, mais durant cette scène, le crépuscule tombe lentement.

Li, *vêtement râpé, très fatigué, il avance lentement.* — Monastère de bonzesses... Enfin, j'atteins le but. Tout a une fin. Chrysanthème doit être ici... J'en ai la conviction... (*Il s'assied.*) Ainsi, je suis seul au monde... Ils m'ont assassiné Nénuphar, toute ma vie. Oh ! les bandits... (*Il fouille sa poche et sort une photo, la regarde fixement.*) Nénuphar, ma bien-aimée... Tu m'as recommandé le calme et tu as manqué de sang-froid toi-même. Pourquoi as-tu insulté, giflé le gouverneur infâme ? Pauvre Nénuphar, ils t'ont assassinée avant que je n'atteigne le palais. (*Il sanglote.*) Tu m'as dit... en me quittant pour la dernière fois : « Deux jours sans te voir, est-ce possible ? » Voilà trois jours que tu n'es plus et je traîne ce semblant de vie. Nénuphar, fais que je te rejoigne ! vivants ou morts, nous devons être ensemble. Il n'est pas possible que nous soyons séparés... Non, ce n'est pas possible... pas possible. (*Il embrasse la photo et tombe sur le sol. A partir de ce moment, il délire.*) Tu m'entends, Nénuphar, dis... Tu es là, n'est-ce pas ? Soigne-moi, console-moi. Tu vois, je souffre, j'étouffe ? Viens, viens, Nénuphar (*Nénuphar apparaît, vêtue de blanc, la figure recouverte de papier découpé : fantôme du théâtre chinois.*) Tu me laisses ainsi, ce n'est pas gentil, je suis fâché. (*Après un temps, il lance un regard à la dérobée, ayant vu Nénuphar, il se lève et veut la saisir; elle lui échappe.*) Enfin, tu m'es revenue, tu ne t'es pas trop ennuyée chez tes grands-parents ? Oh ! oui, tu ne me réponds pas, tu es un fantôme. Mais non, mais non, on m'a menti, tu ne peux pas mourir. La rose ne meurt pas le matin; les hirondelles ne s'envolent pas au mois d'avril. Tiens, tu es tout en blanc. Tu voulais me faire une surprise ? Que je suis étourdi. C'est ta robe de noces... Nous irons tous les deux au lac Sans-Souci. Quel bonheur. (*Il marche à pas feutrés autour de Nénuphar qui commence à regarder le*

temple.) Nous serons seuls et le monde est à nous. Pour nous, il n'y aura plus de temps, ni d'espace. Nous serons éternels. On ne nous trouvera nulle part et l'on nous verra partout. Je suis plus qu'heureux. Je délire... (*Il regarde Nénuphar.*) Tu te tais... tu ne m'aimes plus ? Tu me boudes ? Cela ne vaut pas la peine. Je sais que tu m'aimes, j'ai vu ton cœur... oui, oui... tu m'aimes. Tu m'aimes, au fond, tout au fond de ton cœur. Tu regardes le temple. Ah ! j'ai compris. Mais je viens la ramener à ma tante. (*Humilié.*) Il ne faut pas m'en vouloir. (*Il se crispe peu à peu.*) Dis que tu ne m'en veux pas, dis, réponds-moi. Ne t'ai-je pas montré cent fois mon cœur ? N'y vois-tu pas encore clair ? Je vais te le faire voir encore, tiens, tiens... (*Il fait le geste d'ouvrir sa poitrine et d'y prendre son cœur.*) Regarde-le, regarde bien s'il n'est pas pur, s'il ne t'aime pas. Ah ! je n'ai plus de cœur, je ne puis plus vivre. (*Il tombe, il crie, le fantôme disparaît instantanément.*)

Faut-il ajouter que ces pièces, ainsi que les dernières traductions, dont celle de l'*Eventail de Lady Windermere*, d'Oscar Wilde, par M. Hong Chen, qui l'a montée lui-même à Changhaï, n'ont pu plaire qu'à un public choisi et non au grand public ? Le Théâtre nouveau est-il enfin dans la bonne voie ? Aura-t-il, comme il le prétend, remplacé vraiment le théâtre de King-tiao ?

Autant de questions auxquelles il serait sans doute prématuré de répondre dès aujourd'hui, car elles sont liées à toute l'évolution de la pensée et de la société chinoises. Mais nul doute qu'un proche avenir ne nous fixe bientôt. Dans la période de transformation que traverse le monde chinois, les années comptent pour les siècles et de l'incertitude actuelle des esprits, de la confrontation, de la mêlée un peu chaotique des idées et des doctrines, ne peut manquer de sortir dans le domaine intellectuel, comme sur le plan politique et social, un ordre nouveau qui conciliera les traditions d'une culture trois fois millénaire et les aspirations de l'humanité moderne.

FIN.

---

27 juin 1927.

Vu : le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris,

Ferdinand BRUNOT.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLÉTY.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS

1° En langue chinoise.

Che-ki, « Mémoires historiques », par Sseu-ma Ts'ien, livre 123, monographie 63e, le chapitre Ta-wan tchouan « monographie du Ferghâma ».

Tchao ming wen siuan, « Choix d'œuvres littéraires », par Tchao ming ou Si'ao T'ong, prince héritier de la dynastie des Leang (500-531). Edition de 1772 avec commentaires de Li Chan, terminés en 658, livre 2, Si-king-fou « poème de la Capitale Occidentale », par Tchang Heng, poète de la dynastie des Tong Han, vers l'an 100 ap. J.-C.

Kicou T'ang chou, « Histoire des anciens T'ang », par Lieou Sin de la dynastie des Heou Tsin (936-946), *Yin Yo tche* « section musique ».

Yo fou tsa lou, « Ecrits divers du Palais de la Musique », par Touan Ngan-kie, auteur de la dynastie des T'ang (618-905).

Kiao fang ki, « Mémoires du Conservatoire », par Ts'ouei Ling-ts'in, auteur de la dynastie des T'ang (618-905).

Tchong kouo ta wen hio che, « Grande Histoire de la littérature chinoise », par Sie Wou-leang, Changhai 1919. 1 volume.

Song Yuan hi k'iu che, « Histoire du théâtre des dynasties des Song et des Yuan », par Wou Kouo-wei, Changhaï, 1916. 1 volume.

Hi k'ao, « Etude sur le théâtre », en 31 volumes. Changhaï, 1925. Edition Tchong-houa t'ou chou kiu.

Tchouei po ts'ieou, « La Fourrure blanche » en 12 volumes, répertoire du XVIIe siècle.

Pour les romans populaires, voir chapitre VI, pages 102 à 118.

2° En langue française :

Bazin Ainé (Antoine-Pierre-Louis).

Théâtre chinois. Paris 1838, in-8°. [Ya-608] (1).
Le Pi-pa-ki. Paris 1841, in-8°. [Ya-609].

(1) Les cotes indiquées sont celles de la Bibliothèque Nationale de Paris.

Chine moderne. Paris. F. Didot frères 1853, in-8°. 675 p. et pl. [O² n. 142].

Le Siècle des Youen. Paris, Imprimerie Nationale. 1854, in-8°, 514 p. [Z. 41452].

Courant (Maurice).

Le Théâtre en Chine. Revue de Paris, 15 mai 1900. 328/350 [8° Z 13887].

Essai historique sur la Musique classique des Chinois. Paris, C. Delagrave, 1912, in-8°, 241 p. fig. et musique. [4° V. 7822].

Granet (Marcel).

Fêtes et chansons anciennes de la Chine. Paris E. Leroux 1919, in-8°, 303 p. [8° O² n. 1627].

Julien (Stanislas).

Pé ché tsing ki. Blanche et Bleue ou les deux couleuvre-fées, roman chinois. Paris 1824, in-8° [Y².18321].

Tchao chi kou eul ou l'Orphelin de la Chine, drame en prose et en vers accompagné des pièces historiques qui en ont fourni le sujet, de nouvelles et de poèsies chinoises. Paris 1834, in-8°. [Ya. 855].

Laloy (Louis).

La Musique chinoise, étude critique. Paris H. Laurens 1910, in-16°, 128 p., fig. et musique. [8° G. 8382].

INDEX DES MOTS CHINOIS

Pour les titres de drame, voir l'index du *Répertoire analytique du Théâtre chinois moderne.*

C

1. Cha mao. — 2. Chang. — 3. Chang hien. — 4. Chang tch'ang men. — 5. Chang tchouang. — 6. Chang T'ien t'ai. — 7. Che. — 8. Che-ki. — 9. Che-kong ngan. — 10. Che Nai-ngan. — 11. Chen kouai hi. — 12. Cheng. — 13. Cheng. — 14. Cheou lo. — 15. Choua tao houa. — 16. Choua ts'iang houa. — 17. Chouang houan. — 18. Chouei hou. — 19. Chouo T'ang 20. Chouo Yue king tchong tchouan.

E

21. Eul Houang. — 22. Eul lie niu. — 23. Eul lieou. — 24. Eul tou mei.

F

25. Fan T'ang tchouan. — 26. Fan tiao. — 27. Fang yen houo. — 28. Fen hi. — 29. Fen tan. — 30. Fong chen yen yi. — 31. Fong kouan. — 32. Fong tcheng wou. — 33. Fong-t'ien kai leang hi h'iu lien si souo. — 34. Fou.

H

35. Han tiao. — 36. Hei ki yuan houen. — 37. Hei nou yu t'ien. — 38. Hei t'eou. — 39. Hen hai. — 40. Heou san tch'ou. — 41. Heou t'ai. — 42. Hi k'ao. — 43. Hia. — 44. Hia tch'ang men. — 45. Hia Yue-chan. — 46. Hia Chang ho tchouan. — 47. Hiao. — 48. Hio hi. — 49. Hiu cheng. — 50. Hiuan ho yi che.

C

1. 紗帽 32 — 2. 上 21, 60 — 3. 上絃 49 — 4. 上場門 21, 22 — 5. 上裝 39 — 6 上天台 88 — 7. 詩 51, 52 — 8. 史記 6 — 9. 施公案. 114 — 10. 施耐庵 102 — 11. 神怪戲 173 — 12. 生 36 — 13. 笙 78 — 14. 手鑼 81 — 15. 耍刀花 95 — 16. 耍鎗花 95 — 17. 雙環 33 — 18. 水滸 102, 110 — 19. 說唐 106 — 20. 說岳精忠傳 108.

E

21. 二黃 12, 84 — 22. 二烈女 175 — 23. 二六 85 — 24. 二度梅 114.

F

25. 反唐傳 107 — 26. 反調 85 — 27. 放焰火 27 — 28. 粉戲 99 29. 粉旦 47 — 30. 封神演義 105 — 31. 鳳冠 32 — 32. 風箏誤 13 — 33. 奉天改良戲曲練習所 49 — 34. 副 43.

H

35. 漢調 12 — 36. 黑籍冤魂 170 — 37. 黑奴籲天 168 — 38. 黑頭 40 — 39. 恨海 172 — 40. 後三國 61 — 41. 後臺 21, 23 — 42. 戲考 109 — 43. 下 21, 60 — 44. 下場門 21 — 45. 夏月珊 167 — 46 夏尚合傳 104 — 47. 孝 120 — 48. 學戲 48 — 49 鬍生 37 — 50. 宣和遺事 102

51. Ho Kouei-chan. — 52. Ho tch'ang. — 53. Hong Chen. — 54. Hong leou mong. — 55. Hong Sieou-ts'iuan. — 56. Hong Yen. — 57. Hou che. — 58. Hou-hou. — 59. Hou-k'in. — 60. Hou tseu cheng. — 61. Houa tan. — 62. Houang Kang. — 63. Houang kouan. — 64. Houang P'i. — 65. Houang T'ien-pa. — 66. Houei kia yi heou. — 67. Houei long ts'ang. — 68. Houei pan. — 69. Houei tchen. — 70. Houei tiao. — 71. Houo k'eou.

J

72. Jan k'eou. — 73. Jen che.

K

74. K'ai p'i yen yi. — 75. K'ai ti. — 76. K'an wou tch'ou. — 77. K'ang-hi. — 78. Kao hio. — 79. K'ao hong. — 80. K'eou mien. — 81. Ki. — 82. Ki-kong houo fo. — 83. Ki-kong tchouan. — 84. Kia k'i. — 85. Kia yin hiao tchouan. — 86. Kiao fang ki. — 87. Kiao ti hi. — 88. Kieou Tang chou. — 89. Kin kou t'si kouan. — 90. Kin Hieou-chan. — 91. King mong. — 92. King tiao. — 93. K'iun ta. — 94. K'o pai. — 95. K'o pan. — 96. Kou. — 97. K'ou hi. — 98. K'ou pan. — 99. K'ouai pan. — 100. Kouang to leou. — 101. K'ouei k'ao wou cheng. — 102. Kouei men tan. — 103. K'ouen chan. — 104. K'ouen k'iu. — 105. Kouo kia houo. — 106. Kouo pan. — 107. Kouo tch'ang.

L

108. Lan-ling-wan jou tchen. — 109. Lao cheng. — 110. Lao tan. — 111. Lao wou cheng. — 112. Leang lang. — 113. Leang Po-long. — 114. Leang siang. — 115. Leng tch'ang. — 116. Li Li-wong. — 117. Li-Ling pei. — 118. Li mao houan t'ai tseu. — 119. Li Siuan. — 120. Li Souei-yu. — 121. Liao tchai. — 122. Lien houan t'ao.

__51.何桂山17__52.合唱39__53.洪深181__54.紅樓夢113,176__55.洪秀全5,11__56.洪崖7__57.胡適111__58.胡胡78__59.胡琴77__60.鬍子生37__61.花旦46__62.黃岡12__63.皇冠32__64.黃皮12,84__65.黃天霸38,164__66.回家以後176__67.迴龍腔85__68.徽班11__69.會陳94__70.徽調12__71.活口43

J

72.鬍口34__73.認師48.

K

74.開闢演義105__75.凱笛79__76.看勿出173__77.康熙19__78.高靴33__79.拷紅13__80.口面34__81.髻33__82.濟公活佛173__83.濟公傳115__84.佳期13__85.迎回小傳168__86.教坊記39__87.角抵戲5__88.舊唐書39__89.今古奇觀115__90.金秀山17__91.驚夢13__92.京調11__93.羣打94__94.科白55__95.科班19__96.鼓80__97.苦戲98__98.哭板36__99.快板85__100.廣德樓174__101.盛靠武生38__102.閨門旦47__103.崑山5,11__104.崑曲5,11__105.過像狄46,95__106.過板88__107.過場94

L

108.蘭陵王入陣曲39__109.老生36__110.老旦46__111.老武生39__112.兩廊21__113.梁伯龍5__114.亮像95__115.冷場82__116.李笠翁13__117.李陵碑69__118.貍猫換太子174__119.黎軒6__120.李碎玉179__121.聊齋115,117__122.連環套164

123. Lien pa che. — 124. Lien 'p'ou. — 125. Lien t'ai hi. — 126. Lieou Kan-san. — 127. Lieou Kio-jen. — 128. Lieou Siu. — 129. Lieou T'ien-houa. — 130. Lieou tseu tiao. — 131. Lin Chou. — 132. Lo. — 134. Lo Pai-souei. — 135. Lou Siao-siang. — 136. Lu mou tan.

M

137. Ma-kou hien cheou. — 138. Ma Ts'ien-li. — 139. Man pan. — 140. Man yen. — 141. Mei Lan-fang. — 142. Mo. — 143. Mong leang lou. — 144. Mou tan t'ing.

N

145. Na-po-louen. — 146. Nan-k'ai ta hio. — 147. Nan k'iu. — 148. Nan pang tseu. — 149. Nan Pei Song tche. — 150. Nan T'ong ling kong hio hiao. — 151. Nao hio. — 152. Nao po. — 153. Nei tsiu pan. — 154. Ngan houei. — 155. Ngen yûan yûan. — 156. Ngeou-yang Yu-ts'ien. — 157. Nien ts'eu. — 158. Ning-wou kouan. — 159. Niu ngo.

P

160. Pa ta tch'ouei. — 161. Pa yi t'ou. — 162. Pai. — 163. Pai che fou. — 164. P'ai chen touan. — 165. Pai cho tchouan. — 166. Pai siang. — 167. Pai tchen. — 168. P'ai tseu. — 169. Pan. — 170. Pan ti. — 171. P'ang siang. — 172. P'ang t'ing. — 173. Pang tseu. — 174. Pao-kong ngan. — 175. Pao Tch'eng. — 176. Pei k'iu. — 177. Pei ma. — 178. Pei ts'eu. — 179. P'eng-kong ngan. — 180. Pi Houang. — 181. Pien tseu. — 182. Pin. — 183. P'ing-lo-kouan.

123. 練把式 48 — 124. 臉譜 40 — 125. 連台戲 60, 98 — 126. 劉趕三 17 — 127. 劉覺人 177 — 128. 劉晌 39 — 129. 劉天華 88 — 130. 六字調 83 — 131 林紓 169 — 132. 鑼 80 — 133. 羅貫中 102 — 134. 羅百歲 17 — 135. 陵小春 17 — 136. 綠牡丹 114

M

137. 麻姑獻壽 92, 93 — 138. 馬千里 174 — 139. 慢板 85 — 140. 曼延 7 — 141. 梅蘭芳 17 — 142. 末 43 — 143. 夢梁錄 39 — 144. 牡丹亭 13

N

145. 拿破崙 170 — 146. 南開大學 174 — 147. 南曲 5 — 148. 南梆子 86 — 149. 南北宋志 107 — 150. 南通伶工學校 49 — 151. 鬧學 13 — 152. 鐃鈸 81 — 153. 內聚班 19, 20 — 154. 安徽 12 — 155. 恩怨緣 174 — 156. 歐陽予倩 176 — 157. 念詞 49 — 158. 寧武關 142 — 159. 女娥 7

P

160. 八大錘 138 — 161. 八義圖 121 — 162. 白 51, 53 — 163. 拜師傅 48 — 164. 排身段 49 — 165. 白蛇傳 115 — 166. 擺像 95 — 167. 擺陣 94 — 168. 牌子 84, 86 — 169. 板 80 — 170. 班底 19 — 171 旁箱 22 — 172. 旁廳 21 — 173. 梆子 12, 81, 84, 85 — 174. 包公案 113, 117 — 175. 包拯 40 — 176. 北曲 5 — 177. 備馬 95 — 178. 昔詞 49 — 179. 彭公案 114 — 180. 皮黃 12, 84 — 181. 鞭子 28 — 182. 賓 51, 55 — 183. 平樂觀 6

— 184. P'ing tiao. — 185. Po-hi.

S

186. San hien. — 187. San kouo tche. — 188. San kouo tche yen yi. — 189. San-niang kiao tseu. — 190. Si-king fou. — 191. Si p'i. — 192. Si siang ki. — 193. Si yeou ki. — 194. Siang kong. — 195. Siao chang fen. — 196. Siao cheng. — 197. Siao fang nieou. — 198. Siao hi. — 199. Siao tan. — 200. Siao tch'e tseu. — 201. Siao Tchong-ma. — 202. Siao tchouan tch'ang. — 203. Siao chouo. — 204. Sie Cheou-k'ang. — 205. Sin che ts'i kouan. — 206. Sin hi. — 207. Sin min cho. — 208. Sin tch'a houa. — 209. Sin wou t'ai. — 210. Siue kia fou tchouan. — 211. Sou pan. — 212. Sou pan. — 213. Souei T'ang yen yi. — 214. Song Fei long ts'iuan tchouan. — 215. Souo na. — 216. Sseu-ma Ts'ien.

T

217. Ta che eul kou tang. — 218. Ta hi. — 219. Ta hi. — 220. Ta houa lien. — 221. Ta lien. — 222. Ta lien houan. — 223. Ta mien. — 224. Ta Song Yang kia kiang wen wou k'iu sing yen yi. — 225. Ta sseu t'ao. — 226. Ta tcheou tseu. — 227. Ta tch'ou cheou. — 228. Ta tchouan tch'ang. — 229. Ta-Wan tchouan. — 230. T'ai pou. — 231. Tai yu tsang houa. — 232. Tan. — 233. Tan tch'ang. — 234. T'an Hiuan-tsong. — 235. T'an kin-p'ei. — 236. T'an ts'eu. — 237. Tang k'eou tche. — 238. T'ang ma. — 239. T'ang ming houang. — 240. T'ang yi-nai. — 241. Tao pai. — 242. Tao pan. — 243. Tao ma tan. — 244. Tch'a (po). — 245. Tch'a houa niu yi che.

— 184 平調 84,85 — 185 百戲 5

S

186. 三絃 98 — 187. 三國志 103 — 188. 三國志演義 106 — 189. 三娘教子 150 — 190. 西京賦 6 — 191 西皮 12,84 — 192. 西廂記 13 — 193. 西遊記 116 — 194. 相公 32 — 195. 小上坟 92 — 196. 小生 37 — 197. 小放牛 92 — 198. 小戲 98 — 199. 小旦 45 — 200. 小池子 21 — 201. 小仲馬 169 — 202. 小轉場 93 — 203. 小說 102 — 204 謝壽康 177 — 205. 新史奇觀 108 — 206. 新戲 13, 167 — 207. 新民社 172 — 208. 新茶花 169 — 209. 新舞臺 167 — 210. 薛家府傳 107 — 211. 蘇班 11 — 212. 訴板 51 — 213. 隋唐演義 105 — 214. 宋飛龍全傳 107 — 215. 鎖納 79 — 216. 司馬遷 6

T

217. 打十二股當 94 — 218. 打戲 49 — 219. 大戲 98 — 220. 大花臉 42 — 221. 打臉 33, 39 — 222 打連環 95 — 223. 大面 39 — 224. 大宋楊家將文武曲星演義 108 — 225. 打四套 94 — 226. 大胄子 61 — 227. 打出手 46, 95 — 228. 大轉場 93 — 229. 大宛傳 6 — 230. 台步 96 — 231. 黛玉葬花 176 — 232. 旦 45 — 233. 單唱 57 — 234. 唐玄宗 20 — 235. 譚鑫培 15, 49 — 236. 譚詞 16 — 237. 蕩寇志 112 — 238. 趙馬 95 — 239. 唐明皇 20 — 240. 湯義乃 13 — 241. 道白 49 — 242. 倒板 85 — 243. 刀馬旦 47 — 244. 鈸 81 — 245. 茶花女遺事 169.

246. Tchan P'ou-kouan. — 247. Tch'ang. — 248. Tch'ang kong hi. — 249. Tchang Fei. — 250. Tchang Heng. — 251. Tch'ang Pan po. — 252. Tch'ang ta wou cheng. — 253. Tchang Tche-wan. — 254. Tchao Yun. — 255. Tch'e tseu. — 256. Tch'en To-lin. — 257. Tcheng kong tiao. — 258. Tcheng pen hi. — 259. Tch'eng siang. — 260. Tcheng siang. — 261. Tcheng tan. — 262. Tch'eng Tch'ang keng. — 263. Tcheng Tcheng-ts'ieou. — 264. Tcheng t'ing. — 265. Tch'eou. — 266. Tcheou Yu. — 267. Tcho. — 268. Tchong. — 269. Tchong tcheou tseu. — 270. Tch'ou che. — 271. Tchou-ko Leang tchao ts'in. — 272. Tch'ou t'ai. — 273. Tch'ouen yang cho. — 274. Tchouo fang Ts'ao. — 275. Teng ts'ai. — 276. Ti. — 277. Tie. — 278. Tiao sang tseu. — 279. T'ie pi hiue. — 280. T'ien kouan ts'eu fou. — 281. T'ien Kouei-fong. — 282. T'ien niu san houa. — 283. T'ien p'ing kouan. — 284. Tien tseu. — 285. Ting tch'ang pai. — 286. Tong-hai Houang kong. — 287. T'ong hao. — 288. Tong Si Han yen yi. — 289. Tong Si Tsin yen yi. — 290. T'ong tch'ang. — 291. Tong Tcheou lie kouo tche. — 292. Touan Ngan-kie. — 293. Touan ta wou cheng. — 294. Touei lien. — 295. Touei ta. — 296. Touei tch'ang. — 297. Touei tao. — 298. Touei ts'iang. — 299. Ts'ai k'iao. — 300. Ts'ai tan. — 301. Ts'an hi. — 302. Ts'an T'ang Wou tai tchouan. — 303. Ts'eu hi. — 304. Tseu kin kouan. — 305. Tseu yeou pao kien. — 306. Ts'i pa. — 307. Ts'i ta. — 308. Tsie. — 309. Ts'ie mo. — 310. Ts'ien san tch'ou. — 311. Ts'ien tch'ang. — 312. Tsieou che wo. — 313. Tsin houa t'ouan. — 314. Ts'ing kie hi. — 315. Tsing. — 316. Ts'ing tch'ang. — 317. Tsing-tchong miao houei. — 318. Ts'ing ts'iang. — 319. Ts'ing-wen pou ts'ieou. — 320. Ts'ing yi. — 321. Ts'ouo k'o. — 322. Ts'ouo kong hi. — 323. Ts'ouei Ling-ts'in. — 324. Ts'ouei p'ing chan.

246. 戰蒲關 141 — 247. 唱 56 — 248. 唱工戲 99 — 249. 張飛 42 — 250. 張衡 6 — 251. 長坂坡 66 — 252. 長打武生 38 — 253. 張之萬 13 — 254. 趙雲 38 — 255. 池子 21 — 256. 陳德霖 44 — 257. 正工調 93 — 258. 整本戲 98 — 259. 丞相 32 — 260. 正廂 21 — 261. 正旦 45 — 262. 程長庚 17 — 263. 鄭正秋 172 — 264. 正聽 21 — 265. 丑 42 — 266. 周瑜 37 — 267. 折 60 — 268. 忠 120 — 269. 中胄子 61 — 270. 出師 49 — 271. 諸葛亮招親 174 — 272. 出台 49 — 273. 春陽社 168 — 274. 捉放曹 34 — 275. 燈彩 27 — 276. 笛 79 — 277. 貼 46 — 278. 吊嗓子 48 — 279. 鐵筆血 173 — 280. 天官賜福 92 — 281. 因桂鳳 17 — 282. 天女散花 92, 93 — 283. 天平冠 32 — 284. 墊子 26 — 285. 定場白 52, 53 — 286. 東海黃公 7 — 287. 銅號 79 — 288. 東西漢演義 105 — 289. 東西晉演義 106 — 290. 同唱 59 — 291. 東周列國志 105 — 292. 段安節 39 — 293. 短打武生 32, 38 — 294. 對聯 20 — 295. 對打 94 — 296. 對唱 57 — 297. 對刀 95 — 298. 對鎗 95 — 299. 踩蹻 46 — 300. 彩旦 47 — 301. 慘戲 98 — 302. 殘唐五代傳 107 — 303. 慈禧 19 — 304. 紫金冠 32 — 305. 自由寶鑑 175 — 306. 起霸 94 — 307. 起打 94 — 308. 節 120 — 309. 收末 29 — 310. 前三齣 61 — 311. 前場 25 — 312. 就是我 173 — 313. 進化團 172 — 314. 清節戲 99 — 315. 淨 39 — 316. 清唱 49 — 317. 精忠廟會 16 — 318. 秦腔 91, 96 — 319. 時裝補褂 176 — 320. 青衣 45 — 321. 作科 49 — 322. 做工戲 — 323. 崔今欽 79 — 324. 翠屏山 158

W

325. Wai. — 326. Wan siao hi. — 327. Wan siao tan. — 328. Wang Che fou. — 329. Wang Kouei-fen. — 330. Wang Kouei-kouan. — 331. Wang Siao-nong. — 332. Wang Tchong-cheng. — 333. Wen hi. — 334. Wen ming hi. — 335. Wen Tchao kouan. — 336. Wen tch'eou. — 337. Wen ts'ing. — 338. Wen wou tai ta. — 339. Wou cheng. — 340. Wou hi. — 341. Wou kong hi. — 342. Wou tan. — 343. Wou tch'eou. — 344. Wou Tseu-mou. — 345. Wou tsing.

Y

346. Ya tcheou tseu. — 347. Yang cheng. — 348. Yang Kouei-yun. —349. Yang Yue-leou. — 350. Yang Siao-leou. — 351. Yao pan. — 352. Yao Po-hin. — 353. Yen Jouei-cheng. — 354. Yen-tche p'an. — 355. Yeou tsiuan. — 356. Yeou yuan. — 357. Yi. — 358. Yi p'eng siue. — 359. Yi tiao. — 360. Yi tseu tiao. — 361. Yi-yang pang tseu. — 362. Yi yuan ts'ien. — 363. Yin. — 364. Yin cheng. — 365. Yin yo tche. — 366. Ying lie tchouan. — 367. Yo fou tsa lou. — 368. Yu San-cheng. — 369. Yu Tchen-t'ing. — 370. Yu Tsiu-cheng. — 371. Yuan k'iu po tchong. — 372. Yuan pan. — 373. Yue Fei. — 374. Yue k'in.

W

325 外 36 ___ 326. 玩笑戲 98 ___ 327. 玩笑旦 47 ___ 328. 王寶甫 13 ___ 329. 汪桂芬 16, 17 ___ 330. 王桂官 17 ___ 331. 汪笑儂 16 ___ 332. 王鐘聲 169 ___ 333. 文戲 98 ___ 334. 文明戲 ___ 335. 文昭關 100 ___ 336. 文丑 42 ___ 337. 文淨 39 ___ 338. 文武找打 98 ___ 339. 武生 38 ___ 340. 武戲 98 ___ 341. 武工戲 99 ___ 342. 武旦 46 ___ 343. 武丑 43 ___ 344. 吳自牧 39 ___ 345. 武淨

Y

346. 壓軸子 61 ___ 347. 陽聲 80 ___ 348. 楊桂雲 17 ___ 349. 楊月樓 17 ___ 350. 楊小樓 15, 66 ___ 351. 搖板 85 ___ 352. 姚伯欣 167 ___ 353. 閻瑞生 174 ___ 354. 胭脂判 175 ___ 355. 肉券 176 ___ 356. 遊園 13 ___ 357. 義 120 ___ 358. 一捧雪 113 ___ 359. 弋調 12 ___ 360. 一字調 83 ___ 361. 弋陽梆子 12, 86 ___ 362. 一圓錢 174 ___ 363. 引 51 ___ 364. 陰聲 80 ___ 365. 音樂志 39 ___ 366. 英烈傳 108 ___ 367. 樂府雜錄 39 ___ 368. 余三勝 17 ___ 369. 俞振庭 15 ___ 370. 余菊莊 15 ___ 371. 元曲百種 5 ___ 372. 原板 84 ___ 373. 岳飛 16, 38 ___ 374. 月琴 78

TABLE DES MATIÈRES

Avant-Propos 5-10

Chapitre Premier

Les origines et les éléments du théâtre chinois moderne 11

Les auteurs anonymes 14

La chute de K'ouen k'iu en 1853. — La naissance de Houei tiao. — La première troupe de Houei tiao, le Houei Pan, à Pékin. — Comment le Houei tiao est devenu King tiao. — Les origines de Ts'in ts'iang. — La fusion de Ts'in ts'iang et King tiao. — Les restes de K'ouen k'iu. — Le théâtre nouveau depuis 1912 11-14

Pourquoi les auteurs du théâtre chinois moderne sont-ils anonymes. — Leur manière de travailler. — Quelques comédiens qui ont contribué à la fabrication des pièces de King tiao : T'an Kin-pei, Wang Siao-nong et Mei Lan-fang, etc. 14-17

Chapitre II

Le théâtre et la scène 18

Les conventions 24

Les costumes 30

Le théâtre ambulant, le théâtre particulier et le théâtre public. — La construction du théâtre : la scène et la salle du public. — La description de l'entrée du théâtre et du heou t'ai, la scène intérieure. — La mise en scène chinoise. — Le manque du décor. — Le rôle du valet de proscénium. — Les jeux de lumière 18-24

Les conventions. — Comment on représente le cheval, le bateau, la voiture, etc. — Les Ts'ie-mo, accessoires. — Les objets stylisés. — Les costumes. — L'influence de la mode des Ming. — Les caractères de cette mode. — Les robes d'homme et les robes de femme. — Les cuirasses des guerriers. — Les coiffures d'homme et les coiffures de femme. — Les kao hio, espèce de cothurnes 30-33

Le maquillage. — Les Jan k'eou, barbes stylisées 33-34

Chapitre III

La distinction des rôles 35

L'éducation des comédiens 48

La stylisation dans l'art dramatique chinois. — Les quinze kiao ou rôles types et leurs aptitudes exigées : 35-36

1° Les neuf rôles masculins : Cheng ou Lao Cheng et son dérivé Wai (rôle d'homme ou d'homme âgé); Siao cheng (rôle d'adolescent et d'amoureux); Wou cheng (rôle de guerrier); Tsing ou Wen tsing (rôle d'homme fort et maquillé) — le maquillage chinois « Ta lien », son origine et son but, sa technique —; Wou tsing (rôle de guerrier maquillé); Tch'eou ou Wen tch'eou (rôle comique); Wou tch'eou (rôle de guerrier comique) ; Fou (rôle secondaire militaire) ; Mo (rôle secondaire civil) ; 36-45

2° Les rôles féminins : — Pourquoi les rôles de femme sont tenus par des hommes. — L'apparition des actrices, leur collaboration avec les acteurs. — Les cinq rôles féminins : Tan ou Tcheng tan (rôle de femme classique) ; Lao tan (rôle de femme âgée) ; Wou tan (rôle de femme guerrière) ; Houa tan (rôle de jolie femme) ; Ts'ai tan (rôle de femme comique) ; 45-47

3° Le dernier rôle pour les deux sexes : Tsa (rôles divers, utilités, figurants) 47

L'éducation des comédiens. — Les différentes catégories de professeurs. — Le K'o pan, « théâtre école ». — Le contrat entre le professeur et la famille de l'apprenti. — Les étapes de l'apprentissage d'un élève comédien : 1° Jen che, reconnaître le maître; 2° Hio hi, apprentissage; 3° Ta p'ao, paraître en scène; 4° Tsouo k'o, faire la section ; 5° Tch'ou che, quitter son maître. — Les écoles municipales 48-49

Chapitre IV

La composition dramatique 50

La littérature 68

Les deux parties de la composition dramatique chinoise : la partie déclamée et la partie chantée..... 50

La partie déclamée, ses quatre formes : 1° Yin, le prologue ; 2° Che, la poésie ; 3° Pai, le monologue. — Les expressions pittoresques de « moi » ; 4° Pin, le dialogue 51-56

La partie chantée, ses deux genres : la monodie et le dialogue chanté. — La monodie prologue et la monodie proprement dite. — Le dialogue chanté et déclamé. — Le duo. — Le chœur 56-59

La simplicité de composition dramatique chinoise. — La composition avant le King tiao, sous les dynasties des Yuan, des Ming, etc. — Comment se compose le programme d'une représentation 60-68

La valeur littéraire des pièces du théâtre moderne. — Leur style. — Leurs qualités. — Le mélange de la langue parlée et de la langue écrite dans le théâtre chinois. — Le rôle de la poésie dans un drame chinois 68-75

Chapitre V

La musique 76

Le chant 83

La danse 92

L'orchestre du théâtre chinois 76

Premièrement les instruments à cordes : le hou k'in, le hou hou, le yue k'in et le san hien 77-78

Deuxièmement, les instruments à vent : le ti, le cheng, le souo na, le k'ai ti ou hai ti, le t'ong hao 78-79

Troisièmement, les instruments à percussion : le peng kou, les pan ou p'o pan, le lo, le cheou lo ou le siao lo, les tch'a ou les t'ong po, les nao po et les p'ang tseu 79-81

L'emploi du leitmotiv. — L'aspect de la scène avant les trois morceaux d'ouverture. — Comment sont placés les musiciens sur la scène 81-83

Le procédé d'émission de voix. — Les trois catégories de voix. — La prononciation dans le chant 83-84

Les six groupes du mode du chant : 1° Si Pi; 2° Eul Houang; 3° Fan tiao; 4° P'ing tiao; 5° les différents Pang tseu; 6° les différents P'ai tseu. — Les subdivisions des genres dans chaque groupe. — Quelques transcriptions 84-92

La danse. — Quelques pièces où l'on trouve la danse sous forme de ballets pastoraux, comiques ou mythologiques. — L'importance des ballets militaires et leurs différents genres 92-96

Chapitre VI

La distinction des genres 97

Les sources du théâtre chinois moderne 102

Les romans populaires 104

Inexistence de la distinction des genres proprement dits dans les pièces chinoises. — Diverses classifications établies par les professionnels et les amateurs de théâtre : 1° Suivant le

caractère général des pièces; 2° suivant la nature du sujet; 3° suivant la nature de l'art exigé pour l'interprétation; 4° suivant le rôle principal; 5° suivant les sources du drame; 6° suivant les modes de chant 97-101

La classification adoptée pour le présent ouvrage et pour le répertoire analytique : 1° pièces historiques; 2° pièces romanesques; 3° pièces mythologiques; 4° pièces sociales..... 101-102

Les sources du théâtre moderne. — Les romans populaires.... 102-104

Sources des pièces historiques. — L'évolution du roman et les caractères des romans historiques. — *San kouo tche,* « L'Histoire des Trois Royaumes », modèle des romans historiques. — Les quatorze romans de dynasties et les pièces tirées de ces romans. — Le répertoire *Hi k'ao,* « Etudes théâtrales ». Le succès des pièces historiques. — Les sujets traités par les auteurs des Yuan et des Ming 104-110

Sources des pièces romanesques. — L'importance du roman comique *Chouei Hou,* « Au bord de l'eau ». — Les dix romans et recueils de contes qui ont fourni des sujets aux pièces romantiques. — Le tableau de ces pièces..... 110-115

Sources des pièces mythologiques. — L'analyse de *Pai cho tchouan,* « L'Histoire de la Couleuvre blanche ». — Le roman *Si yeou ki,* « L'Histoire du voyage d'Occident ». — Les pièces tirées de ces romans et des autres 115-117

Sources des pièces sociales. — *King kou ts'i kouan,* « Les Faits merveilleux anciens et modernes ». — Les pièces de l'ancien répertoire de K'ouen k'iu 117-118

Le mouvement de ces genres de pièces depuis le commencement du King tiao jusqu'à nos jours 118

CHAPITRE VII

Les œuvres 119-166

Les prétentions morales du théâtre chinois. — La tragédie chinoise et les quatre vertus — le patriotisme, la piété filiale, la fidélité conjugale, la droiture — dont le développement constitue le principe du théâtre chinois. — Etude sur la pièce historique *Pa yi t'ou,* « Le Tableau des huit Héros »; traduction intégrale de ce drame avec les indications des mouvements de la scène 119-136

Les drames inspirés de *Pa yi t'ou : Fa tch'ang houan tseu,* « Substituer son fils au champ d'exécution »; *Chouang che t'ou,* « Le Tableau des deux lions »; *Pa ta tch'ouei,* « Les Huit marteaux ». Traduction de la scène capitale de cette dernière pièce 136-141

L'amour-passion et le drame chinois 141-142

Les drames qui célèbrent la vertu hiao, piété filiale : *Ning-wou-kouan,* « La Forteresse Ning-wou » ou *Pie mou,* « Quitter sa mère ». Extrait de cette pièce..... 142-146

Le théâtre sur la vie des grands hommes..... 146-149

Pièces romanesques : traduction intégrale de *San-Niang kiao tseu*, « Madame le Troisième éduque le fils », drame sur le dévouement d'une épouse. Extrait de *Ts'ouei-p'ing chan*, « La Montagne Paravent martin-pêcheur », pièce sur les adultères 149-162

Les drames d'amour sentimental 162-163

Les drames d'action : pièces de pugilat, pièces policières. — Extrait de *Lien-houan t'ao*, « Le Château Lien-houan ». — L'esprit chevaleresque du genre romanesque 163-166

APPENDICE

Le Théâtre nouveau 167-181

La construction du premier théâtre à l'européenne. — Hia Yue-chan, fondateur de « Sin wou-t'ai » (Scène nouvelle). — Les différents théâtres nouveaux à Changhaï et à Pékin..... 167-168

Le début de la représentation des pièces divisées en actes et avec décors dans les collèges. — Le premier acteur professionnel du théâtre nouveau, Wang Tchong-cheng. — Ses organisations et ses œuvres. — L'adaptation de *La Dame aux Camélias*, ses succès. — Hia Yue-chan, dramaturge; son œuvre capitale : *Hei ki yuan houen*, « Les Mânes du Monde Noir ». 168-172

Les troupes professionnelles du théâtre nouveau après la mort de Wang Tchong-cheng : leur sort et les pièces qu'elles ont jouées. — L'influence des représentations du théâtre nouveau par les professeurs et les élèves du « Nan K'ai College » de Tientsin. — L'exploitation des pièces de cette Ecole par le Kouang-to-leou, théâtre de Pékin. — Les pièces composées par M. Yang, le directeur de ce dernier théâtre. — Le prestige de l'Ecole de King-tiao sur le théâtre nouveau 172-176

M. Ngeou-yang Yu-ts'ien, dramaturge moderne. *Li Souei yu*, drame d'amour en cinq actes, de M. Lieou Kieo-jen..... 176-181

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS 183-184

INDEX DES MOTS CHINOIS 185-190

TABLE DES MATIÈRES 191

Impr. " Les Presses Modernes ", 45, rue de Maubeuge, Paris
(Ateliers à Troyes).